



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Escuela Profesional de Arte

Ramón Muñiz y Cano y su producción pictórica en

Lima: *La muerte de Pizarro* y *El repase*

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Arte

AUTOR

Gabriela del Pilar PAZ ROJAS

ASESOR

Nanda LEONARDINI HERANE

Lima, Perú

2019



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Paz, G. (2019). *Ramón Muñiz y Cano y su producción pictórica en Lima: La muerte de Pizarro y El repase*. Tesis para optar el título de Licenciado en Arte. Escuela Profesional de Arte, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

Hoja de metadatos complementarios

- **Código ORCID del autor:** --
- **Código ORCID del asesor:** 0000-0002-7494-3437
- **DNI del autor:** 72561942
- **Grupo de investigación:** Arte y cultura en el Perú
- **Institución que financia la investigación:** --
- **Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación:** Lima y Callao
- **Año o rango de años que la investigación abarcó:** 1 año

**ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS
PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN ARTE**

Reunido en el Salón de Grados de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Ciudad Universitaria, el día jueves 17 de octubre del año 2019 a las once horas, el jurado de sustentación estuvo integrado por los profesores: Mg. Emma Patricia Victorio Cánovas, Presidenta; Dra. Nanda Leonardini Herane, asesora; Mg. Sofía Karina Pachas Maceda y Dr. Luís Fernando Villegas Torres miembros informantes.

Después de la exposición de la graduanda **Gabriela Del Pilar Paz Rojas**, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste se retiró a deliberar y acordó calificar la tesis:

Ramón Muñiz y Cano y su producción pictórica en Lima: *La muerte de Pizarro y El repase*

con la nota de: **SOBRESALIENTE (18)**

Después de la calificación, se comunicó a la graduanda la nota obtenida. La Presidente del Jurado recomienda a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas el otorgamiento del Título de Licenciado en Arte a la Bachiller **Gabriela Del Pilar PAZ ROJAS**. Concluido el acto académico a las 12:00 horas. Firman la presente acta por cuadruplicado.



Mg. Emma Patricia Victorio Cánovas
Presidenta



Mg. Sofía Karina Pachas Maceda
Informante



Dr. Fernando Villegas Torres
Informante



Dra. Nanda Leonardini Herane
Asesora

A mis padres

ÍNDICE DE CONTENIDO

	Pág.
RESUMEN	5
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I: ESPAÑOLES ARTISTAS EN LIMA	11
1.1 Españoles en el virreinato del Perú	11
1.2 Españoles en la república peruana	18
1.2.1 Situación española en el siglo XIX	18
1.2.2 Sociedades españolas en el Perú decimonónico	20
1.2.3 Artistas españoles en Lima durante el siglo XIX	22
CAPÍTULO II: RAMÓN MUÑIZ Y CANO	26
2.1 Biografía del artista	26
2.2 Formación académica de Ramón Muñiz	36
CAPÍTULO III: PRODUCCIÓN PICTÓRICA EN LIMA	39
3.1 Álbum de apuntes	39
3.1.1 Retrato	40
3.1.2 Paisaje	41
3.1.3 Figuras religiosas	43
3.1.4 Desnudo	44
3.1.5 Mitológico	45
3.1.6 Alegórico	46
3.1.7 Niños	47
3.1.8 Escenas de género	48
3.1.9 Poema	49
3.2 Retrato	50
3.3 Pintura social	67
3.4 Alegorías	72
3.5 Pinturas religiosas	74
3.6 Naturaleza muerta	75
CAPÍTULO IV: PINTURA DE HISTORIA	76
4.1 <i>La muerte de Pizarro</i> (1885)	77
4.2 <i>El repase o Un episodio de la batalla de Huamachuco</i> (1888)	94
CONCLUSIONES	112
ANEXO: CUADRO DE ARTISTAS ESPAÑOLES. Del siglo XVI al XIX	116
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	118
ÍNDICE DE IMÁGENES	128

RESUMEN

Con la finalidad de rescatar la producción pictórica de un artista poco estudiado del siglo XIX, la presente tesis se detiene en la producción pictórica y análisis de las pinturas de historia peruana del español Ramón Muñiz (1830 - 1909). El objeto principal de estudio se centra en dos óleos: *La muerte de Pizarro* y *El repase*, elaborados en 1885 y 1888, respectivamente. La investigación está estructurada en cuatro capítulos en los cuales se busca comprender el contexto del artista, su plástica y la relevancia de la misma a través de sus telas de carácter histórico.

INTRODUCCIÓN

Ramón Muñiz y Cano fue un pintor español activo en el Perú desde 1856 hasta su deceso, en 1909. Durante su estancia en el país se estableció junto a su familia en Arequipa, El Callao y Lima, respectivamente. En esta última enseñó y desarrolló el arte de la pintura. Su obra giró en torno a temas costumbristas, históricos y retratos de personalidades de la época. Su producción ha sido poco tratada dentro de las investigaciones del arte del Perú republicano.

Desde una perspectiva general, Muñiz es citado en las siguientes publicaciones: *Art in Perú: Works from the collection of the Museo de Arte de Lima* (2001) realizada por Natalia Majluf, Cristóbal Makowski y Francisco Stastny; en este trabajo es rescatado superficialmente como artista de pintura histórica y como maestro de José Effio y Juan B. Leppiani. El siguiente texto es el volumen XV de la *Enciclopedia Temática del Perú* (2004), donde el arte peruano es tratado en cortos ensayos escritos por diferentes autores; el del XIX está dividido en tres artículos elaborados por Natalia Majluf; en el tercero titulado “La representación del país”, menciona a Muñiz como uno de los extranjeros establecidos en Lima quien, además de impartir lecciones de dibujo y pintura a “artistas aficionados”, elabora el lienzo histórico *El repase*.

Dentro de las publicaciones más tempranas que refieren al artista de manera específica, podemos citar, en 1986, el tomo VI del *Diccionario histórico y biográfico del Perú: siglos XV – XX* de Milla Batres. Allí, Luis Eduardo Wuffarden, hace referencia a la nacionalidad de Muñiz, su periodo de actividad en el Perú y su producción pictórica: retratos, bodegones e historia, y menciona su obra más conocida: *Un episodio de la Batalla de Huamachuco (El repase)*. El diccionario de artistas realizado por Guillermo Tello Garust, *Pinturas y Pintores del Perú* (1997) posee una breve, pero significativa biografía del pintor. El autor proporciona nueva información de obras, específicamente bodegones, con su respectiva fuente hemerográfica. En 2009, Gabriela Lavarello publica el *Diccionario de Artistas Plásticos en el Perú Siglos XVI-XVII-XVIII-XIX-XX*; la reseña que presenta de Ramón Muñiz es similar a la realizada por Guillermo Tello.

La tesis doctoral de Nanda Leonardini (1998) *Los italianos en la cultura artística peruana en el siglo XIX*, es la primera en abrir un apartado sobre pintura histórica nacional, donde Muñiz está presente con sus cuadros *El repase* y *La muerte de Pizarro*; en este último se detiene brevemente.

En 2000, Roldán Esteva-Grillet publica *Julián Oñate y Juárez (1843-1990 ca): un pintor de ultramar, en el arte latinoamericano del siglo XIX*. Allí el autor analiza la vida y producción de Oñate dentro del contexto histórico en el cual se desarrolla. En el capítulo “Raigambre Peruana”, referencia de forma concisa el paso de Oñate por el Perú y su relación con otros artistas, como Ramón Muñiz y la italiana Valentina Pagani de Cassorati.

El trabajo realizado por Majluf, N., Schawarz, H. & Wuffarden, E. (2001) *Documentos para la historia de la fotografía en el Perú 1842-1942*, expone el desarrollo de la fotografía en el Perú y sitúa a Muñiz como un fotógrafo de fines del siglo XIX. El apéndice presenta reseñas biográficas; es significativa la de Ramón Muñiz donde se le vincula con diferentes sociedades fotográficas en Arequipa y El Callao. En 2005, vuelve a ser relacionado con la fotografía en el artículo “Imágenes transgredidas. Retrato y fotografía en Lima 1842-1920”, escrito por José Enrique Torres y Fernando Villegas para la revista *Illapa* N° 2 donde se relaciona a la pintura con la fotografía, pues la segunda sirvió como base para el desarrollo del retrato pictórico. Para el caso de Ramón Muñiz, los autores citan los retratos de Adelinda Concha y de Francisco García Calderón.

La tesis doctoral de Fernando Villegas, *Vínculos artísticos entres España y Perú (1892-1929): elementos para la construcción del imaginario nacional peruano* (2013), se detiene en el artista en el subcapítulo “Antecedentes de las relaciones del arte español con el peruano: Ignacio Merino y Ramón Muñiz”. En otro apartado, menciona el cuadro *La muerte de Pizarro*, y lo contrasta con otros óleos del mismo tema realizados por artistas contemporáneos a él.

El artículo de Nanda Leonardini “Presencia femenina durante la Guerra con Chile. El caso de las rabonas” publicado en la revista de arte *Norba* (2014), brinda el primer análisis formal e iconográfico de *El repase*. En su estudio destaca el papel femenino en la Guerra con Chile y lo focaliza como tema principal del artículo.

Para finalizar, el catálogo *Arte Republicano* (2015) del Museo de Arte de Lima, editado por la historiadora Natalia Majluf, ordena cronológicamente las obras propiedad del museo, y brinda cortas biografías de sus autores. El texto introductorio del libro menciona a Muñiz, su labor pedagógica, trabajos costumbristas y pintura histórica. Es notable la cita hecha a *El repase*, considerado, “en cierto modo”, como el que inicia la iconografía conmemorativa de la Guerra con Chile. Finalmente, la reseña de *La muerte de Pizarro*, entrega más información del autor y de la obra.

Sin embargo, ningún trabajo dedicado al análisis específico de alguno de los óleos de Muñiz, aborda su vida y obra.

Sobre la hipótesis que sostiene a Ramón Muñiz como uno de los artistas extranjeros que contribuyó, a través de la educación, al desarrollo del arte peruano y al de la pintura histórico nacional del último tercio del siglo XIX, y primera década del siglo XX; el presente proyecto tiene como objetivo analizar la obra histórica del español Ramón Muñiz y Cano dentro del contexto en el cual se desarrolla. A su vez, procura brindar información histórico-artística del pintor que contribuya al estudio del arte peruano y que permita reconocer y valorar la producción de Muñiz.

El proceso de investigación se dividió en seis etapas: en la primera se ubicaron y consultaron las fuentes bibliográficas y hemerográficas; en la segunda, se revisó el material digital y de manera paralela, se llevó a efecto la tercera etapa que consistió en recabar material fotográfico. Durante la cuarta etapa, se ordenó y organizó el material recopilado; en la quinta, se procedió a analizar la información y, finalmente, la sexta fase consistió en redactar el trabajo final.

La presente tesis está organizada en cuatro capítulos. El primero brinda una vista panorámica de la situación de la colonia española en Lima, desde el virreinato hasta fines del siglo XIX, dando a conocer las diferentes entidades establecidas por los españoles radicados en el Perú durante la centuria decimonónica.

El capítulo dos se detiene en la biografía del artista; además de entregar sus vínculos familiares en el Perú, da a conocer su formación inicial en España, su estadía en Lima y su labor como docente.

Los siguientes capítulos tratan la producción pictórica de Muñiz. El tercero abarca de manera general los diferentes géneros artísticos que desarrolló como el retrato, la pintura social, las alegorías, el asunto religioso, el bodegón y el paisaje. El cuarto analiza la producción de carácter histórico, centrándose en el estudio histórico-artístico de *La muerte de Pizarro* y *El repase*.

Para elaborar esta tesis y analizar las obras de Muñiz, empleamos herramientas de la historia del arte como el análisis iconográfico para los óleos, la historia de la moda para el vestuario de los protagonistas, nos hemos apoyado de disciplinas afines como la historia, para el contexto, la antropología, para la perspectiva de género, la sociología, para aspectos como élite social y pueblo, la geografía para analizar el escenario representado, y la religión, para analizar la actitud de algunos personajes.

Esta investigación ha sido posible gracias al apoyo de numerosas personas a quienes expreso mi más sincero agradecimiento. A mis padres por el permanente apoyo y tener fe en mí. A mi asesora de tesis, la profesora Nanda Leonardini, por la confianza, el apoyo y la motivación brindada durante la elaboración de esta investigación. A los docentes Patricia Victorio, Sofía Pachas, Fernando Villegas y Roldán-Esteva Grillet, quienes me brindaron apoyo e información relevante.

Asimismo, a las instituciones que me facilitaron realizar el estudio: mi *alma mater*, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, por la formación y sostén recibido en ella; a la Biblioteca Nacional del Perú, el Archivo General de la Nación, el Archivo Arzobispal de Lima, a la Biblioteca de la Municipalidad de Lima, al Museo Naval, a la Beneficencia de Lima, a la Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús Los Huérfanos, a la Benemérita Sociedad Fundadores de la Independencia y al Museo de los Combatientes del Morro de Arica.

De igual manera, a los curadores del Museo de Arte de Lima, Natalia Majluf, Luis Eduardo Wuffarden y Ricardo Kusunoki, quienes me proporcionaron datos relevantes. Mi reconocimiento al grato y eficaz servicio otorgado por Rosalyn Chávarry Aramburú y Jesús Varillas, de la biblioteca y archivo del Museo de Arte de Lima, así como a Ricardo Saavedra del área de registro y catalogación. A todo el equipo del Museo Masónico, quienes con gran amabilidad respondieron a mis preguntas. A Eugenia Abadía y a Gustavo

Quispe por el acceso al Museo Fortaleza del Real Felipe y ayudarme con los arreglos fotográficos. A Ana Portillo y al personal del Centro Cultural de San Marcos, institución que custodia los retratos del siglo XX. A Ascensión Ciruelos, miembro del departamento del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, por poner entre mis manos información relevante a Muñiz. A Óscar Ferreyra y a los miembros del Instituto de Estudios Históricos del Pacífico por la cooperación, amabilidad e información brindada acerca de los uniformes militares.

No quisiera dejar pasar la oportunidad de corresponder a mis amigos y compañeros laborales: En forma especial a Anthony Holguín, quien, de manera permanente me apoyó y entregó documentos relevantes para este proyecto. A Ana Karina Saldaña, Jessica Clemente, Roberto Cáceres, María Castro y Janelle Serrano, por sus comentarios, referencias e información.

Con la presente tesis damos a conocer parte del trabajo artístico del español Ramón Muñiz en el Perú, específicamente lo relacionado al asunto histórico, además de contribuir al estudio de la pintura en Lima del último tercio del siglo XIX.

CAPÍTULO I

ESPAÑOLES ARTISTAS EN LIMA

El presente capítulo entrega un registro panorámico de artistas españoles, hasta la fecha dados a conocer por otros investigadores en trabajos acuciosos, así como en generales como los diccionarios de Milla Batres y Lavarello que a veces pecan de falta de rigurosidad científica, referido, en específico a aquellos artistas residentes en Lima. Dividido en dos subcapítulos: virreinal y republicano, tiene como finalidad de brindar una vista panorámica de los artistas desde su llegada en el siglo XVI hasta inicios del siglo XX. No se tratará el quehacer pictórico o escultórico importado, aunque el comercio con España era permanente.

La idea implícita de este capítulo es demostrar que, en el período señalado la presencia de artistas españoles en Lima fue permanente.

1.1 Españoles en el virreinato del Perú

El primer contacto que tiene la corona española con el continente americano se produjo a partir del arribo de Cristóbal Colón a las Indias Orientales; entonces, se inició la conquista, periodo que abarcó el siglo XVI. Para Perú, la llegada de Francisco Pizarro dio inicio a la migración española que trajo, entre otros aspectos, el idioma castellano y la religión católica.

El ingreso a las indias orientales en el siglo XVI no fue un proceso sencillo; “los soberanos desde el principio reclamaron el control de todas las expediciones en el “mar océano” exigiendo que las empresas de esta índole estuvieran provistas de la previa autorización real” (Márquez, 2011, p. 35). Giovanni Bonfiglio (1986) menciona que:

Según [Raúl] Porras Barrenechea, la política imperial de Carlos V en relación a la inmigración y al comercio con las Indias tuvo dos fases. En la primera etapa de su gobierno las puertas de la navegación y trato con las posesiones españolas estuvieron abiertas para todos los súbditos del imperio o solidarios de éste particularmente para italianos y alemanes. Esta etapa fue seguida por otra, de prohibición absoluta que inició en 1549 (Bonfiglio, 1986, p. 94).

Bajo esta premisa, inferimos que el ingreso de inmigrantes europeos durante el periodo virreinal fue limitado inclusive para esposas de españoles, pues estas solo podían viajar a América en compañía de su esposo o para encontrarse con él. Sin embargo, “el fomento de inmigración y la conveniencia política y económica de establecer y consolidar las colonias de ultramar llevó a un resquebrajamiento progresivo del principio de la prohibición de emigrar.” (Márquez, 2011, p. 35).

Es necesario especificar que la prohibición no englobó a los súbditos de España, naturales (españoles) y súbditos “imperiales” (habitantes de los dominios españoles en Italia).

[...] si observamos el origen de los italianos que llegaron al Perú durante este período, veremos que predominaban los genoveses, en una proporción bastante importante. Ello obedeció al hecho de que la República de Génova estuvo aliada con España desde 1528, y formó parte del sistema de influencias políticas y económicas español, hasta el siglo XVII (Bonfiglio 1994, p. 20).

Esto permitió el ingreso de los primeros artistas a Perú, los italianos Bernardo Bitti (de Camerino), Mateo Pérez de Alesio (de Roma) y Angelino Medoro (de Nápoles). En lo que respecta a artistas españoles, Estabridis (2002) refiere:

Las primeras noticias sobre un retrato pintado en el Perú en el siglo XVI nos remiten a la representación del Inca Atahualpa llevada a cabo por Diego de Mora en Cajamarca en 1533, uno de los acompañantes de Pizarro, natural de Bujalance en Córdoba. En el Acta del Cabildo de Lima de julio de 1659 se informa sobre un retrato del Inca, en mal estado, existente en este recinto, lo que permitió a Lohmann suponer que se trate de este lienzo que no ha llegado a nuestros días (p. 136).

El pintor Juan de Illescas “El viejo” (Guzmán, 1986, p. 62), natural de Córdoba (Bernaes, 1989, p. 39), pasó por Lima en 1554 durante su viaje hacia Nueva España, y se estableció en la mencionada ciudad hasta 1575; abrió un taller de pintura continuado por sus hijos Andrés y Juan de Illescas Luque –El Mozo–; del primero se conoce que trabajó en Huánuco y del segundo, que manejó el taller de su padre en Lima y realizó pinturas para la Catedral (Lavarello, 2009, p. 192).

Durante el mismo año (1554), el escultor y entallador Cristóbal de Ojeda solicitó licencia para pasar por el Perú junto a cuatro oficiales y su hijo, aunque sería recién en 1555 cuando se embarcó a las indias. Una vez en Lima ejecutó obras para la primitiva iglesia de los agustinos, la iglesia de San Marcelo; y en 1573 tomó parte de la realización de la primera fuente de la Plaza Mayor (Lavarello, 2009, p. 286). Uno de sus discípulos

fue Francisco Rodríguez, junto a quien ingresó a Lima, y con quien posiblemente colaboró en los trabajos de la fuente de la Plaza Mayor (Lavarello, 2009, p. 354).

Cuatro años después (1559) está presente en la capital virreinal, el arquitecto y alarife Alonso Beltrán, quien en 1564 ocupó el cargo de maestro mayor de la Catedral de Lima, para la cual planteó una propuesta costosa que tuvo que ser abandonada en 1584 por la traza de Francisco Becerra (Wuffarden, 1986a, p. 33). Becerra era, también arquitecto, y había sido convocado por el virrey Martín Enríquez en 1584 para ocupar el cargo de maestro mayor de la citada Catedral (Vargas Ugarte, 1989, p. 12), oportunidad que aprovechó para modificar el diseño por el que actualmente se conoce; asimismo, “se le debe la traza primitiva de la Catedral del Cusco y algunos [sic] en el palacio virreinal y las fortificaciones del Callao” (Wuffarden, 1986b, p. 12).

A los ya citados, para 1591, se suma Juan Martínez de Arrona, arquitecto y escultor quien produjo obras para el colegio jesuita, las iglesias de Santo Domingo, Santa Clara, la Concepción, la Merced, Santa Ana y la Catedral de Lima, a ello debe agregarse otras labores ejecutadas en sociedad con Alonso de Mesa, junto a quien realizó el retablo mayor de la iglesia de San Agustín (1611), y al lado de Diego Sánchez Merodio, concluyó un retablo para la capilla de las ánimas de la Catedral (Chuquiray, 2015, pp. 55-58).

También se encontraban el pintor, escultor y dorador Cristóbal de Ortega, con proyectos concertados ya sea con Martínez de Arrona, Martín de Oviedo, Martín Alonso de Mesa o Francisco Básquez (Chuquiray, 2009, pp. 55-104). Por su lado, el pintor e imaginero Miguel Ruíz de Ramales, en 1580, quien realizó trabajos para la Catedral de Lima (Lavarello, 2009, p. 364). A ellos se suma, el pintor Melchor de Sanabria, que residía, para 1586, en el solar de Antonio de Yllescas y perteneció “al grupo de maestros de la escuela del granadino Juan de Yllescas” (Harth-Terré, 1986, p. 208); el pintor Luis Natera, “penitenciado por bígamo en el Auto de Fe público realizado en Lima el 10 de diciembre de 1600” (Lavarello, 2009, p. 272).

A fines del XVI hallamos a fray Diego de Ocaña, monje del Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe en España, quien ingresó, en 1599, al virreinato con el propósito de recoger limosnas, establecer cofradías y pintar lienzos de la Virgen de Extremadura; permanece hasta 1606 para continuar su viaje a la Nueva España. Como testimonio de su presencia dejó el manuscrito *Relación del viaje al Nuevo Mundo* con

ilustraciones de diferentes parajes y tipos populares (Campos y Fernández de Sevilla, s/f, p. 5).

A inicios del siglo XVII, arribaron el pintor Juan de Uceda Castroverde para servir a iglesias parroquiales, monasterios y conventos con su arte (Navarrete, 1997, p. 331); Agustín Sojo, de quien se dice fue discípulo de Francisco Pacheco (Holguín, 2019, pp. 29-30) y Martín de Oviedo, discípulo y colaborador del escultor sevillano Juan Bautista Vázquez (Wuffarden, 1986e, p. 19).

Entre los escultores de este siglo está Martín Alonso de Mesa, registrado en 1602, laboró esculturas para la Concepción, la Merced y la Catedral, así como los retablos mayores de la Magdalena, la Encarnación, San Marcelo, la Santísima Trinidad y San Sebastián; trabajos que realizaría en conjunto con artistas como el italiano Angelino Medoro, Diego Sánchez Merodio, Martínez de Arrona y Francisco Básquez. Entre sus trabajos más importantes está el retablo sepulcro del arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero en su capilla de la Catedral Limeña, que trabajó junto a Martínez de Arrona en 1622. (Chuquiray, 2015, pp. 61-71).

De igual relevancia encontramos al escultor Pedro de Noguera, quien residía en Lima en 1619, fecha en la que hizo una de sus obras más importantes el *Cristo crucificado del descendimiento* para la cofradía de la Soledad ubicada en el convento de San Francisco; a ellos se sumó la sillería del coro de San Agustín. Junto con Juan Yañez, elaboró una serie de tallas destinadas al retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo (1630), con su compatriota Luis Ortiz de Vargas un retablo para la Recoleta de los dominicos (Wuffarden, 1986g, p. 3) y la sillería catedralicia, encomendada inicialmente a su conciudadano Gaspar de la Cueva (Chuquiray, 2015, p. 81). Chuquiray (2015), señala que a la fecha no ha encontrado información de trabajos escultóricos de Noguera después de 1647 (pp. 72-75).

Igual de importante fue el escultor y maestro Ascencio de Salas; quien en 1635 ejecutó obras para la Iglesia, como un retablo para la Concepción actualmente en la Catedral de Lima, un tabernáculo para la Merced, retablos para San Agustín (Lavarello, 2009, pp. 369-370), el retablo principal del Carmen, el retablo de Santa Catalina, el de la iglesia del hospital de San Pedro (Vargas Ugarte, 1986, p. 155) y, el de la capilla mayor

y junto a esculturas de adorno en el convento de la Encarnación, en 1669; concluido por su hijo el pintor y presbítero Juan de Salas (Lavarello, 2009, pp. 369-370).

Otro escultor es fray Luis Montes May, quien “trabajó la talla de la obra del coro de la Catedral y también la cajonería de la Sacristía”, aunque existen discrepancias respecto a la autoría; a ello se agrega el Arco Triunfal, con nueve figuras elaborado con motivo del retorno a Lima del Príncipe de Esquilache (XII virrey del Perú entre 1615 y 1621) (Lavarello, 2009, p. 261), se suman a él Pedro Muñoz de Alvarado, activo entre 1622 y 1643, autor del grupo escultórico de la Sagrada Familia que se encuentra en la capilla de San José en la Catedral de Lima (Chuquiray, 2015, pp. 148-151), y Luis Espíndola, activo en 1620, quien llevó a cabo dos retablos para el convento de San Agustín (Chuquiray, 2015, pp. 77-79).

En lo que respecta a pintores, el sevillano Leonardo Rodríguez Jaramillo destaca por su trabajo en Trujillo, donde residió en 1619. Viaja a Lima en 1635 y enseña el “oficio de pintor mayor” a los jóvenes Tomás Ortiz de Olivares y Juan de Sotomayor, aunque

[...] todo hace pensar que fue llamado a Lima para encargarse de trabajos de envergadura al servicio de la orden franciscana, porque en mayo de 1636 contrató por año y medio un nuevo ayudante que ya tenía “principios del arte” llamado Miguel de Vargas, y ese año firmó el gran cuadro de *San Ildefonso recibiendo la casulla* conservado en el convento de Los Descalzos (Lima) (Stastny, 1990, p. 214).

Por otra parte, “en Lima encabeza el gremio Francisco Serrano, quien nace en un pueblo de Extremadura (1599), estaba activo en aquella en 1649 promoviendo la formación del gremio de pintores junto a Juan de Arce y Bartolomé Luys” (Gisbert, 2002, p. 108). Uno de los artistas que formó parte del mencionado gremio, en 1649, fue su compatriota Gregorio de la Rocca (Lavarello, 2009, p. 351).

Otros artistas son Francisco García, discípulo de Mateo Pérez de Alesio; autor de retablos para la capilla de la Inquisición (Wuffarden, 1986f, p. 133), pintó cuadros para la iglesia de Santo Domingo (Lavarello, 2009, p. 150), y esculpió un Cristo atado a la columna (1609) (Wuffarden, 1986f, p. 133). Por su parte el pintor y dorador Diego Sánchez Merodio, laboró para Santo Domingo; la iglesia de Ate y del Inmaculado Corazón de María (Lavarello, 2009, p. 379). El pintor Diego de Torres, elaboró lienzos para la Cofradía de Nuestra Señora de los Ángeles ubicada en la iglesia de Santo Domingo

(Lavarello, 2009, p. 406). Del pintor Juan Flórez, solo se conoce que declaró llegar joven a Lima (Lavarello, 2009, p. 141).

Para finalizar el siglo XVII, es necesario incluir a fray Martín de Murúa, mercedario, pintor y cronista, autor de *Historia General del Perú origen y descendientes de los Incas* (1606 -1613), aunque no se sabe exactamente la autoría de los dibujos que lo ilustran: “pueden haber sido hechos por el propio Murúa, o por un europeo contratado por éste” (Álvarez-Calderón, 2007, p. 171).

A inicios del siglo XVIII, asumió la monarquía de España la casa francesa Borbón; a partir de entonces ingresaron como propuestas artísticas en las colonias el rococó y el neoclasicismo. Estos cambios que influyeron en América, para el caso de “Perú advertimos su presencia, en especial desde la segunda mitad” (Barriga, 2004, p. 9).

Activo en 1724, encontramos al pintor Pablo del Villar, quien declaró tener taller en Lima y contar con 24 años de edad a la fecha (Lavarello, 2009, p. 436). De igual forma, el pintor y escultor Francisco Martínez y Urreta destacó por su fuerte colorido e imperfecto dibujo; elaboró un *San Pedro Nolasco* y un *San Bernardo* para el convento de las Mercedarias, así como ocho lienzos, actualmente en el Museo Nacional de la República [sic] entre los que se encuentran *San Juan Evangelista*, *La coronación de la Virgen*, *San Bartolomé* y Jesús Nazareno para la iglesia de Santo Domingo (Lavarello, 2009, p. 241).

Por su parte Francisco Clapera (¿?-1810) es considerado por Wuffarden como el primer artista itinerante en pasar por Lima en el siglo XVIII, durante el gobierno del virrey Manuel de Guirior, entre 1774 y 1780. Realizó el retrato del citado virrey y lo firmó dando a conocer su formación académica: “por D. Francisco Clapera, Académico de San Fernando”. Sin embargo, la precariedad de su trabajo “induce a incluirlo entre aquellos pintores “aficionados”, que en algún momento habrían obtenido la condición académicos supernumerarios” (Wuffarden, 2006, p. 119).

Asimismo, Miquel de Arancibia elaboró un *Rostro de Cristo* sobre una tabla de pequeñas dimensiones localizado en el monasterio del Prado (Lavarello, 2009, p. 23).

El desarrollo del pensamiento científico en Europa dio pie a España para realizar viajes de expedición a América, con la finalidad de encontrar nuevos recursos

económicos en los dominios de ultramar. El proyecto abrió paso a la llegada de artistas que conformaron parte de las expediciones, como es el caso de José del Pozo.

José María del Pozo y Téxada (Sevilla, 1757 - Lima, 1831) (Holguín 2019, p. 71), llegó a América en 1789 como parte de la expedición de Alejandro Malaspina. Establecido en Lima, fundó una Escuela de Pintura en la calle de Santo Domingo autorizada por el virrey Francisco Gil, la cual comenzó a funcionar el 23 de mayo de 1791 (Vargas Ugarte, 1968, pp. 443-444). Entre sus obras están los cuadros de San Diego de Alcalá (1795), la bóveda de la capilla del Cementerio General de Lima (1808), las pechinas de la cúpula del sagrario en la Catedral de Lima¹, el telón de boca del teatro de Lima (1815) y los desposorios místicos de Santa Rosa de Lima (1820) y la vida de la Virgen María en el camarín de Nuestra Señora del Rosario de los Españoles, en la iglesia de Santo Domingo de Lima, que culminó en 1799 (Holguín, 2019, p. 43). La importancia de del Pozo radica en ser exponente del estilo barroco sevillano en el Perú, en haber creado la academia de “diseño” en 1791 y en instalar un taller de pintura (Holguín, 2019, pp. 163-167).

Paralelamente, Matías Maestro (Vitoria, 1766-Lima, 1835), arribó a Lima en calidad de comerciante (Kusunoki, 2006, p.184). Reconocido por su trabajo como arquitecto, dejó la Casa de Ejercicios de Santa Rosa, el primer colegio de Medicina de San Fernando y el plano del Cementerio General. En escultura hizo los retablos de la iglesia de San Francisco, la Soledad, Sagrario, Trinitarias, Mercedarias y el de la Virgen de la O en la iglesia de San Pedro en Lima. Asimismo, se le han atribuido óleos como *La Consagración de la Catedral*, situado frente a la capilla de Santa Apolonia en la Catedral de Lima (Vargas Ugarte, 1968, pp. 423-424).

El que Pozo y Maestro fuesen contemporáneos y estuviesen en el mismo entorno laboral forjó entre ellos una relación cercana. Holguín (2019, p. 40) refiere que, gracias a esta, José del Pozo realizó los dos lienzos mencionados sobre la vida de San Diego de Alcalá, localizados en el cubo de la escalera principal del convento de San Francisco, gracias al contrato con el español Diego Antonio de la Casa, en ese momento administrador de las obras de construcción de la Catedral, con lo que se comprueba el uso de redes sociales en la colonia española.

¹ Agradezco la información brindada a Anthony Holguín.

De los artistas mencionados en este apretado conteo, solo han sido tratados de manera detenida seis: Juan de Uceda por Benito Navarrete, Leonardo Jaramillo por Francisco Stastny, Francisco Clapera por Luis Eduardo Wuffarden, Juan Martínez de Arona, Martín Alonso de Mesa y Pedro Noguera por Javier Chuquiray, Diego de Ocaña por Javier Campos y Fernández, José del Pozo por Anthony Holguín y Matías Maestro por Ricardo Kusunoki. Esto nos deja en claro que en la historia del arte virreinal peruano existían mucho pendientes por analizar. Como se puede apreciar, debido a las limitaciones bibliográficas, este subcapítulo es casi un conteo panorámico de una realidad tangible. Para efectuarlo nos vimos en la necesidad de recurrir a diccionarios que si bien entregan interesantes referencias, dada su línea, son sólo libros de consulta general que atisban en cuestiones más profundas.

1.2 Españoles en la república peruana

1.2.1 Situación española en el siglo XIX

Tras la independencia del Perú (1821) “comienza a manifestarse, al principio con timidez el fenómeno de la emigración europea, en particular la italiana, inglesa, francesa, española y escaso número de otros europeos” (Leonardini, 1998, p. 49). En el caso específico de los españoles, su situación cambió con la Capitulación de Ayacucho (1824), pues esta le puso fin a su hegemonía económica, religiosa y cultural. Así el flujo migratorio de esta minoría bajó considerablemente (Leonardini, 1998, p. 57).

“Las primeras décadas 1830-1850, estuvieron marcadas por la ideología liberal de los primeros gobiernos republicanos, que concedían toda facilidad legal a la migración europea” (Bonfiglio, 1986, p. 94). Para esto se generaron “dispositivos legales” que, con el fin de favorecer su ingreso, les otorgaban beneficios; dentro de estos destaca el de 1832 que brindaba tierras para trabajar, con algunas exoneraciones, y el de 1835, que permitía que todo extranjero que deseara inscribirse en el Registro Civil fuese considerado ciudadano peruano (Bonfiglio, 1986, p. 95).

En 1859 el gobierno peruano expidió una convocatoria masiva para campesinos hispanos. Cuando el gobierno pretende introducir diez mil campesinos españoles

cuyas edades fluctuaban entre los dieciséis y cuarenta años; al concesionario se le prometían treinta pesos por cada individuo y el inmigrante se comprometía a trabajar cinco años en alguna hacienda de la costa. Sólo se consigue la contratación de cincuenta y ocho familias vascongadas para la hacienda de Talambo, donde tres años después, a raíz de un enfrentamiento, con el dueño de la hacienda, varios de los inmigrantes mueren y los sobrevivientes regresan a España (Leonardini, 1998, p. 57).

Este acontecimiento será uno de los “pretextos” que empleó España para su desembarco en Perú en 1866 (Leonardini, 1998, p. 57).

Durante la Guerra con España es interesante descubrir que, aunque muchos españoles tuvieron que abandonar el país (Middendorf, 1973, p. 155), algunos comerciantes asentados en Lima “pudieron operar sin hostilidad”; entre estos se encuentran “los españoles Valdellano, Graña, Menchaca y los hermanos Serdio, con intereses en el guano y el salitre, que adquirieron bonos del Estado y fueron prestamistas y acreedores del gobierno peruano.” (Martínez, 2006, p. 144)

Al finalizar la guerra, el sentir de victoria peruana fue fugaz. El Perú obtuvo una deuda externa debido a la compra de armamento durante la confrontación, lo que complicó la situación financiera del país. Los españoles que se habían marchado, retornaron en forma tan numerosa “que el número de más de 700 consignado en el último censo debe haberse modificado notablemente.” (Middendorf, 1973, p. 155).

Para los primeros años de la década de 1870, el interés de atraer a extranjeros continuaba. Según Bonfiglio “la inmigración europea de los años 1872-73, fue el único proyecto inmigratorio de consideración que logró ejecutar el estado peruano” (1986, p. 98). Sobre la base de lo mencionado por el autor, inferimos que los extranjeros en el país eran más numerosos que en años anteriores. Para el caso específico de los españoles, según el censo de 1876, vivían en el Perú 1699 hispanos y en Lima 783 (Bonfiglio, 1994, p. 60).

Al estallar la Guerra con Chile (1879-1884)

Con la crisis económica y fiscal que se agudizó en esos años, [...] se detuvieron los proyectos de inmigración promovidos por el Estado. Es de suponer que también disminuyó el ingreso de inmigrantes en el país, dado el estado de desorden interno y de retracción de las actividades económicas en general (Bonfiglio, 1986, p. 98).

Será recién para 1894, que se retome la iniciativa para traer migrantes al Perú con “una nueva ley que reafirmaba la protección y fomento de la inmigración por parte del Estado” y con beneficios. Esta política se inscribió en un contexto internacional que favorecía las migraciones europeas, pero no tuvo un efecto importante “debido a la incapacidad organizativa del estado y las trabas burocráticas” (Bonfiglio, 1986, p. 98).

Sin embargo, “cuando más emigrantes salían de Europa (años 1870-1900) menos europeos llegaban al Perú, a despecho de las intenciones y deseos de los gobernantes peruanos” (Bonfiglio, 1986, p. 98). Así, según el censo de Lima de 1908, los españoles eran la tercera mayoría de migrantes con 862 personas, detrás de los 3094 italianos y los 6996 chinos (Bonfiglio, 1994, p. 148).

1.2.2 Sociedades españolas en el Perú decimonónico

Las asociaciones españolas más importantes en el siglo XIX son tres y “se singularizan por contar con una historia institucional y una presencia social sobresalientes.” (Martínez, 2006, p. 284). La más antigua fue la Sociedad Española de Beneficencia de Lima (SEBL) establecida en 1857. Creada especialmente para ayudar a los españoles, “fue la primera de las asociaciones de carácter mutualista y asistencial formadas por extranjeros” (Martínez, 2006, p. 288).

Para ser parte de ella se debió ser español, pagar una cuota y apoyar algún gasto extraordinario. Después de 1866, la sociedad pasó por un declive hasta 1875, cuando reaparecen avisos en las páginas de *El Comercio*.

Una de sus acciones controversiales ocurrió durante la ocupación chilena, la sociedad organizó una ceremonia para el traslado de los restos de los soldados españoles muertos en el combate del 2 de mayo de 1866, sepultados en la Isla de San Lorenzo. Bajo previa autorización de los mandatarios chilenos, quienes asistieron a los actos oficiales, la ceremonia congregó a representantes de las flotas norteamericanas, inglesa, francesa e italiana y a las personalidades más relevantes de la Sociedad de Beneficencia Peruana. El acto provocó una crisis interna entre los años 1882 y 1883 “por haber organizado la ceremonia bajo bandera chilena no haber esperado a que Lima hubiera sido liberada,

infringiendo una profunda afrenta a sus amigos peruanos”; este desacuerdo generó la salida de 50 españoles de la sociedad (Martínez, 2006 , pp. 292-293).

El Casino Español fue la segunda entidad creada, en 1880, año que coincidió con la citada Guerra con Chile. Tenía "el propósito, según su Junta General Fundadora, de mantener y fortalecer <<... en la estrechez de su constante relación los íntimos lazos que deben unir en todo tiempo y en toda región del mundo a los buenos hijos de la gloriosa España...>> (Martínez, 2006, p. 285).

A diferencia de la primera, esta entidad de carácter privado, se caracterizaba por ser una sociedad elitista. Se mantuvo gracias a las contribuciones de los socios, al juego y al servicio que prestaba su cantina y fue “el principal escenario de encuentro de la cúpula de la élite española en Lima.” (Martínez, 2006, p. 305). El Casino cumplía el rol de ser representante de la colectividad española en eventos peruanos o españoles destacados. Afiliarse a él era cuestión de prestigio, señal de ser parte de una élite. “Acercarse a la lista de socios y a la composición de las juntas directivas es hacerlo a lo más granado de la colonia española.” (Martínez, 2006, p. 308).

La tercera sociedad fue la Cámara Oficial Española de Comercio del Perú (COECP). Fundada en 1887, “fue entre las agrupaciones de la colonia española en el Perú, la más organizada, la que contó con mayor número de afiliados y la que tuvo propósitos más prácticos y definidos.” (Martínez, 2006, p. 315).

A pesar de la premisa citada, su inicio no fue bueno; la falta de socios y de actividad hizo que languidciera su desarrollo y, para 1888, se suspendieron los pagos de los escasos afiliados. Su periodo de auge fue para 1920, cuando “el gobierno español decidió relanzar a la Cámara en el marco de una política global de acercamiento hacia Hispanoamérica.” (Martínez, 2006, p. 316).

Además de representar a su colonia, estas sociedades permitieron que los españoles radicados en Lima reforzaran sus lazos de confraternidad.

1.2.3 Artistas españoles en Lima durante el siglo XIX

El rol de enseñanza en Lima recayó en manos de extranjeros quienes cumplieron un papel importante para el desarrollo de los artistas nacionales. Entre ellos está el quiteño Francisco Javier Cortés (1770-1841), director de la Academia de Dibujo y Pintura de Lima, el italiano Leonardo Barbieri, quien se dedicó a la enseñanza por casi dos décadas y el franco-cubano Luis Boudat.

Para el caso de los maestros españoles está Ramón Muñiz y Cano, personalidad a estudiar en el presente trabajo, y Julián Oñate y Juárez (1843-1900 ca.) pintor, “natural de Burgos, discípulo de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz, que le premió en 1877, y posteriormente de la superior de Madrid” (Ossorio, 1883-1884, p. 494).

Esteva-Grillet (2000), quien estudio la estadía de Oñate en América, sitúa su llegada al Perú para la segunda mitad de 1872 y un año más tarde, junto a Bernardo María Jeckel, catalogó la colección de Manuel Ortiz de Zevallos (p. 89). En cuanto a su labor pedagógica, es posible que, junto a su esposa Doña Gertrudis Bertolano, se dedicara a la enseñanza artística privada.

Entre sus trabajos en Lima destacan retratos de aristócratas y figuras políticas como Simón Bolívar (1878) y Andrés Avelino Cáceres (1887) (Imagen 1). El primero ubicado en la Sociedad Fundadores de la Independencia y el segundo, que se ubicó “en los salones de la Biblioteca Nacional en Lima, junto a la galería de los Virreyes y Presidentes del Museo Nacional (misma sede)” (Esteva-Grillet, 2000, p. 113).

Desde 1887, con el retrato de Cáceres, hasta la caída del mismo en 1895, Julián Oñate va a vivir su mejor período en Lima como retratista y decorador, e incluso como maestro. En un medio estrecho como la Lima de entonces, la relación entre los pocos artistas debió sufrir las tensiones típicas de una carrera poco competitiva, con encargos muy esporádicos y con una crítica escuálida, esporádica, cuando no existente. (Esteva-Grillet, 2000, p. 118).



Imagen 1. Julián Oñate y Juárez (1877). *Mariscal Andrés Avelino Cáceres*. Litografía. Fuente: Esteva-Grillet,, 2000, p. 114

Oñate abandonó el país luego de la subida de Piérrola al poder; ante su partida Federico Larrañaga, crítico de arte, refiere que, al irse el español y Valentina Pagani de Cassorati, la trinidad de artistas europeos, en la que también incluye a Muñiz, se había fragmentado. Cabe resaltar que anterior a esta denominación, aparentemente adulatora, Larrañaga señala que los pintores extranjeros que se encontraban en ese momento carecían del mérito suficiente para poder dar “una sólida preparación a los aspirantes a ingresar a academias europeas” (Larrañaga, 1896, p. 34).

En otro campo trabajó el fotógrafo Félix Muñiz y Cano (España, 1832² – Guatemala, 1894), hermano menor de Ramón Muñiz y Cano que dada su profesión, inferimos que forma parte de la sociedad Muñiz y Hnos. en Arequipa alrededor del año 1860. Asimismo, es posible que estableciera la sociedad Muñiz y Cano en el Callao. Para 1877, lo ubicamos en Lima junto a su hermano Ramón, testigo de su boda con Matea Cataldo y Fernandes (‘Felix Muniz y Cano y Matea Cataldo’, 1877).

² La fecha se calculó partir de la edad de muerte que figuraba en el acta de defunción.

Desconocemos el año en que salió de Lima, pero se traslada y establece su residencia en Guatemala, allí, Félix fundó el estudio fotográfico El Siglo XX (Imagen 2), en la 9ª. Calle Oriente, N° 9, como figura en una tarjeta de visita (Imagen 3). Félix falleció por aneurisma en Guatemala el 6 de junio de 1894 a los 62 años en la casa número nueve de la novena Calle Oriente (‘Muñiz Feliz’, 1894).

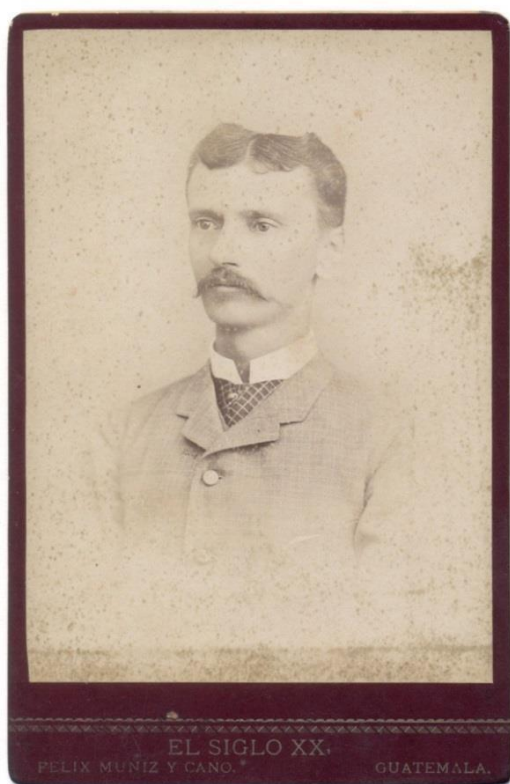


Imagen 2. *Retrato de caballero*. Tarjeta de gabinete, fotografía Félix Muñiz y Cano. Fuente: www.ebay.com

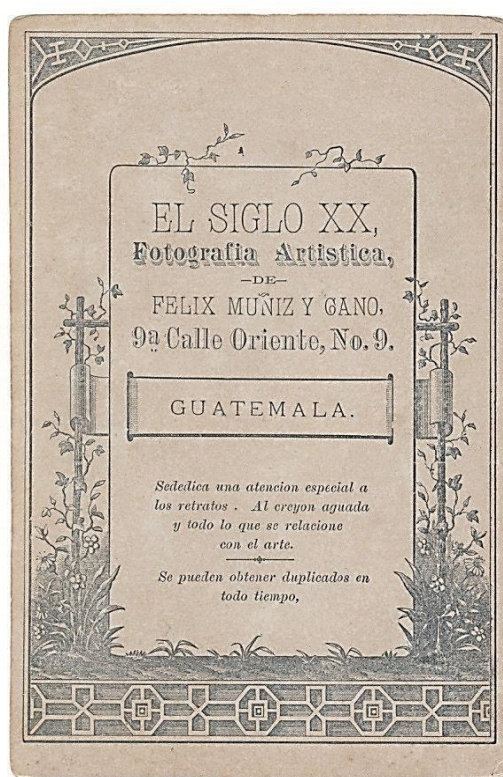


Imagen 3. *Reverso. Retrato de caballero*. Fotografía Félix Muñiz y Cano. Fuente: www.ebay.com

A los artistas mencionados se le suman, Pedro Rosselló i Roig (¿?-1906) y su hijo Lorenzo Rosselló i Rosselló (1867–1901), escultores establecidos en Lima. El primero se especializó en arte funerario como lápidas, mausoleos de estilo gótico, cenotafios y esculturas en bulto actualmente en el cementerio Presbítero Maestro. Por su prestigio laboral el general Andrés Avelino Cáceres le encargó dirigir la construcción del *Monumento a San Martín*, columna conmemorativa que no llegó a realizarse. (Leonardini, 2015, p. 299).

Su hijo, Lorenzo frente a la falta de oportunidades en Lima, marcha a isla de Mallorca donde fallece al poco tiempo. Elaboró una estatua pedestre para el monumento

a San Martín de Lima; como el proyecto no llegó a concretarse la estatua quedó en el taller de su padre (Monteverde, 2017, p. 668). En 1903, el empresario peruano Lorenzo Pérez Roca donó a la Municipalidad de Lima un monumento a San Martín donde la estatua de Roselló paso a formar parte del nuevo monumento finalizado por Agnoli. Dicho monumento localizado en un principio frente al Parque de la Exposición, en 1924, con motivo del centenario de la batalla de Ayacucho es emplazado al distrito de Barranco. Asimismo, Lorenzo Roselló realizó los bustos de Bolognesi y O'Donoran, la estatua en yeso de Francisco Pizarro y el sobre relieve para la Exposición Internacional de 1892, con el cual ganó una medalla de oro en la exhibición de Madrid por los cuatrocientos años del descubrimiento de América (Leonardini, 2015, p. 299).

La presencia española en Lima, a lo largo de la historia peruana, ha sido notoria, numerosa y relevante, cada coyuntura afectó de manera directa su ingreso y cifra en el país, como es evidente en el siglo XIX cuando los enfrentamientos hicieron que su presencia disminuyera notoriamente con respecto a los siglos XVI y XVII. A pesar de esto, su presencia en Lima y el aporte que brindan en la labor educativo-artística nos relevan la importancia que tuvieron en el campo artístico, reflejada posteriormente en la producción de sus discípulos.

CAPITULO II

RAMÓN MUÑIZ Y CANO

2.1 Biografía del artista

Ramón Muñiz y Cano (Imagen 4), natural de Madrid, España, nació en 1830³. Hijo de los españoles Ramón Muñiz del Castillo y María Dolores Cano y Aranda, tuvo dos hermanos nacidos en España: Tomás Muñiz y Cano y Félix Muñiz y Cano (España, 1832⁴ – Guatemala, 1894); el primero asentado en Arequipa a mediados del siglo XIX, y el segundo, que se ubicó en Lima y posteriormente en Guatemala.



Imagen 4. Colección Eugenio Courret (1992). *Ramón Muñiz*. Placa de vidrio, 13 x 18 cm. Fuente: Biblioteca Digital de la Biblioteca Nacional del Perú.

³ La fecha se calculó a partir de la edad de muerte que figura en el acta de defunción del artista.

⁴ La fecha se calculó a partir de la edad de muerte que figuraba en el acta de defunción.

Su formación como artista tuvo lugar en la Academia de San Fernando de Madrid (Ramón Muñiz, 1892, p. 2), aproximadamente entre 1840–1850.

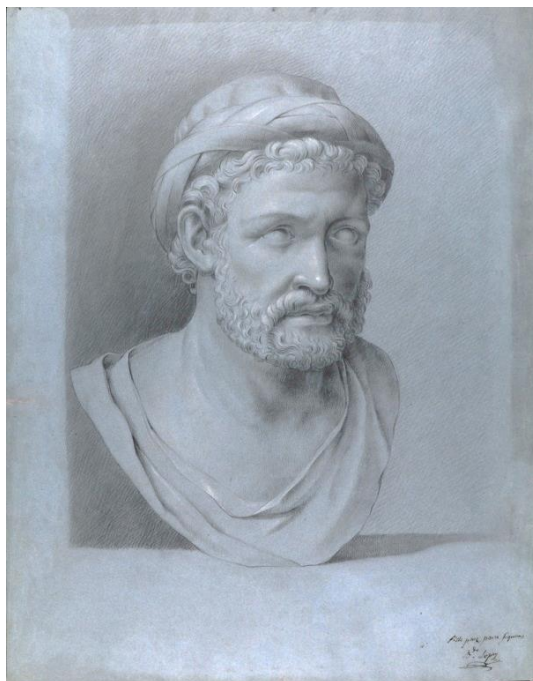


Imagen 5. Ramón Muñiz (s/f). *Estudio del busto de Architas de Tarento*. Papel gris azulado, 4.57 x 5.77 cm. Fuente: Catálogo Digital de Dibujos RABASF.

El único trabajo que hallamos de esta etapa es un *Estudio del busto de Architas de Tarento* (Imagen 5), el cual desarrolló bajo la enseñanza de Bernardo López. La imagen presenta una inscripción en tinta en la esquina inferior derecha del anverso: “Pide pase para figuras / B(do) López”; y otra, en el reverso, en el ángulo inferior derecho con la firma: “Ramón Muñiz”. Actualmente el dibujo se localiza en la Real Academia de Bellas de San Fernando de Madrid.



Imagen 6. Mandíl, espada y collarín con joya, vestimenta de Hospitalario. Fotografía: Gabriela Paz

Asentado en Lima, ocupó el cargo de Hosp.: u Hospitalario⁵ (Imagen 6) de la Logia Masónica Orden y Reforma, actualmente llamado R.:L.:S.: Parthenon N°4, desde el 24 de junio de 1875 hasta el 24 de junio de 1876 (Solano, s.f., p. 20). Este cargo, también denominado “El Limosnero”, lo hizo responsable de todas las acciones de Beneficencia y Socorro

Es el encargado de recoger y de distribuir las “limosnas”, de ir a visitar a los hermanos enfermos, de apoyar a los que están en dificultades, de inquirir y velar por la buena situación de las viudas y huérfanos de los hermanos, de averiguar por los motivos de ausencia que no han sido justificadas, ya que pueden tener que ver con sus competencias. Él es el “corazón” de la logia (El hermano hospitalario, 2009).

Muñiz vivió tantos años en Lima “y fue tan apasionado amigo del Perú que la crítica lo considera de hecho como un artista nacional” (El asesinato de Pizarro, s.f., s.p.). Su figura fue “altamente reputada y sus retratos, género que especialmente cultivó, obtuvieron merecida fama” (Muerte de un artista, 1909, p. 2), aunque también numerosas críticas por parte de algunas personalidades de la época. Dentro de su producción también

⁵ La joya del Hospitalario representa una mano abierta, símbolo de generosidad.

encontramos bodegones, pintura de historia, religiosa, costumbrista, de crítica social y paisajes del lago Titicaca y de Arequipa (Tello, 1997, p. 203).

Brindó lecciones particulares de dibujo y pintura con especialidad en retratos al óleo. En los inicios, captó la atención de un público mayoritariamente femenino por quien tuvo gran estima (Ramón Muñiz, 1892: p. 2). Pero, será en los años de la posguerra con Chile cuando se convirtió en maestro de artistas peruanos como Juan Lepiani⁶ (Saldaña, 2018, p. 13), José Effio⁷ (Majluf, 2015, p. 106), Isaac Angulo, José Otero⁸, Luis Ugarte⁹, Emma Coda¹⁰, Arístides Vásquez (Villegas, 2013, p. 50) y Clotilde Porras de Osma¹¹ (Castillo, 1915, p. 2922).

Su labor docente y reputación entre los artistas lo llegó a englobar en la, denominada por Larrañaga "Trinidad de maestros europeos" título despectivo para englobar a Valentina Pagani de Casorati¹² y Julián Oñate y Juárez¹³, artistas de "simple medianía artística" que dirigieron a los jóvenes peruanos aficionados a la pintura (Larrañaga, 1896, p. 34).

La noticia más temprana que hallamos de la familia Muñiz y Cano en Perú data de 1856 y nos remite a Arequipa, cuando el nombre del padre del artista a estudiar, Ramón Muñiz del Castillo, se inscribe en la partida de nacimiento de Angel María Ramón Domingo Dolores Muñiz hijo legítimo de Tomás Muñiz y Cano y María Josefa Caceres

⁶ Juan Lepiani Botero Lepiani (Lima, 1864 – Roma, 1932). Asistió al taller del español Ramón Muñiz y posteriormente al de Francisco Masías. Entre sus trabajos dentro del género histórico destacan *El último Cartucho* (1899), *La respuesta de Bolognesi* (1891), *Los trece de la Isla del Gallo* (1902), *La proclamación de independencia* (1904) (Saldaña, 1997, p. 13).

⁷ José Effio (Lambayeque, 1864 – Lima, 1914). Trabajó en la costa norte y en Lima, donde se formó con el español Ramón Muñiz. Al igual que su maestro, pintó retratos, temas históricos, escenas típicas y paisajes (Majluf, 2015, p. 106).

⁸ José Otero. Artista peruano. Sus obras recibieron elogios de la crítica a inicios del siglo XX (Tello, 1997, p. 213).

⁹ Luis Ugarte (Lima, 1876 – Lima, 1948). A los 14 años ganó el premio del Concurso Concha 1891. Discípulo del pintor español Ramón Muñiz y del escultor Charles Perron, tiempo después se inicia en la fotografía en la casa Courret (Pachas, 2005, pp. 9 -10).

¹⁰ Emma Coda (Italia, 1870 - ¿?). Llegó al Perú a la edad de cinco años. Recibe una de las medallas de oro otorgadas por el Concejo Provincial de Lima, en el primer concurso de arte Concha (Pachas, 2008, pp. 104-105).

¹¹ Clotilde Porras de Osma (Lima, 1867 - ¿?, 1951). Discípula de Ramón Muñiz, viajó a Madrid y completo su aprendizaje artístico, ahí entabla amistad con Sorolla, Zuloaga, etc. (Castillo, 1915, p. 2922).

¹² Valentina Pagani de Casorati (Italia, ¿? - ¿?). Es probable que arribe al Perú a inicios de la década de 1890; ofreció lecciones de dibujo y pintura a domicilio, siendo su especialidad el retrato (Pachas, 2004, pp. 131-132).

¹³ Julián Oñate (Burgos, 1840 – Burgos, 1899). Estudió en Academia de Bellas Artes de Cádiz y posteriormente en la Academia de Madrid. (Ossorio, 1883-1884, p.494). Debió llegar a Lima en la segunda mitad del año 1872 (Esteve-Grillet, 2000, p. 89).

y Anadon; el niño era nieto por línea paterna de Ramón Muñiz del Castillo y María Dolores Cano y Aranda, y por línea materna de José Matías Caceres y Josefa Anadon (‘Ángel Muñiz Caceres’, 1856). Un segundo documento, de 1864, cita a del Castillo como abuelo de María del Consuelo Constanza Margarita Muñiz, segunda hija de Tomás Muñiz y María Caceres (‘María del Consuelo Muñiz’, 1864). De igual manera, rescatamos otro documento donde se le refiere como abuelo; se trata del acta de bautismo de Luis Ernesto Juan Francisco Muñiz de 1878, cuarto hijo¹⁴ de Tomás Muñiz y Josefa Caceres (‘Luis Muñis’, 1878).

Los testimonios escritos nos permiten conocer la residencia de Tomás y su familia en la citada Ciudad Blanca; sin embargo, no confirman la presencia de Ramón Muñiz y Cano en Arequipa desde 1850, ya que no figura como testigo de dichas ceremonias.

Según Majluf, Schwarz & Wuffarden (2001), la presencia de Ramón Muñiz y Cano en Arequipa se evidencia a partir de agosto de 1860; señalan que el artista abrió un estudio en la Calle la Mar (La Merced 2999 [sic]) y que realizó “retratos al seneotipo”¹⁵ y “porcelanotipos”¹⁶. A la vez, citan al investigador norteamericano Keith McElroy, quien lo vincula a la firma fotográfica Muñiz Hnos. en esa ciudad. Al ser padre e hijo, homónimos, nos es imposible aseverar que el pintor a estudiar fundó el primer estudio; resulta más fiable que el padre lo fundara y que, posteriormente sus hijos, establecieran otro negocio de forma independiente bajo el título Muñiz Hnos. Lastimosamente, la información sobre ambos estudios no ha quedado plenamente documentada.

Para 1869, Ramón Muñiz y Cano residía en Lima, oportunidad que aprovechó para hacer redes sociales con compatriotas españoles a través de la Sociedad Española de Beneficencia (Defunciones: Sociedad de Beneficencia Española, 1909, p. 2) y del Casino Español, como socio honorario (Defunciones: Casino Español, 1909, p. 2).

Durante su estadía participó en la primera Exposición Industrial de Lima con un lienzo “sin título” (*Guía de Exposición Industrial de Lima*, 1869, p. 56). La guáimpressa

¹⁴ La tercera hija de Tomás Muñiz y Cano y María Josefa Caceres se llamó Leonor Dolores Santos, nació en 1875 y fue bautizada en El Sagrario de la Catedral de Arequipa (‘Leonor Muñiz’, 1875).

¹⁵ [sic] cianotipo: Copia en positivo de color azul cian, razón por la cual tuvo poca acogida en sus inicios (Majluf, Schwarz & Wuffarden, 2001, p. 304).

¹⁶ Retrato fotográfico trabajado sobre porcelana.

destaca la obra de Muñiz como una de las “más perfectas producidas por el pincel peruano” (*Guía de Exposición Industrial de Lima*, 1869, p. 24) a pesar de no ser esta su nacionalidad. Empero, el nombre del pintor no se registra en la relación final de exponentes.

Para la misma muestra, la Sociedad Fotográfica Muñiz y Charton¹⁷, activa en la Calle de la Constitución del Callao (Imagen 7) entre 1869 y 1870, presentó barniztipos¹⁸ iluminados que ganaron una medalla de cobre (Majluf, Schwarz & Wuffarden, 2001, p. 78). En la guía de la Exposición Industrial tampoco figura el nombre de la sociedad, ni los trabajos mencionados.

Ambas omisiones se aclaran al final del catálogo; se explica que la ausencia de algunos artistas en la lista se debió a la tardía entrega de sus obras (*Guía de Exposición Industrial de Lima*, 1869, p. 64).



Imagen 7. *Tapada*. Fotografía Muñoz [sic] y Charton. Fuente: Colección virtual del Museo de Arte de Lima.

¹⁷ Ernest Charton de Treville (Sens, 1816 – Buenos Aires, 1877). Llegó a Lima procedente de Guayaquil en 1850, después de un intento frustrado de viajar en California. Permaneció en Lima hasta 1851, tiempo en el cual se dedicó principalmente a la pintura. En 1864, en Lima, publicó un aviso en el que solicitaba el apoyo de “dos buenos ayudantes fotógrafos que quieran comprometerse a hacer viajes artísticos con el señor Charton. Finalmente se mudó a Buenos Aires y murió en la pobreza más absoluta (Majluf, Schwarz & Wuffarden, 2001, p. 50).

¹⁸ Barniztipo: “Después de la obtención de la imagen y coloreado, se procedía a barnizarla para proteger el color y darle brillo a la foto” (Marca, 2016, 158).

También se vincula al artista con la sociedad fotográfica Muñiz y Cano¹⁹ (Majluf, Schwarz & Wuffarden, 2001, p. 78), establecida en el puerto del Callao. Dada la denominación podemos especular que pudo ser establecida por su hermano Félix Muñiz y Cano, quien trabajó la fotografía.

En julio de 1872, Ramón Muñiz participó en la Exposición Nacional de Lima con *Cuadro al óleo sobre tela representando al torero Sánchez y Retrato de un señor* (Fuentes, 1872, p. 82), oportunidad en la cual ganó una medalla de plata por sus retratos al óleo (Fuentes, 1872, p. 388).

Al año siguiente (1873), un óleo del artista, de carácter costumbrista y gran formato²⁰, se exhibió en la esquina de Coca y Villalta (actual cruce de Jirón Carabaya y Ucayali). La obra representaba *una escena de lo que ocurre en Malambo*²¹, con picantera, pisco, chicha y tipos populares auténticos, como refiere una nota periodística de *El Comercio* rescatada por Tello en *Pinturas y Pintores del Perú* (1997).

Para la exposición municipal de Lima, inaugurada el 28 de julio de 1877, se presentó una naturaleza muerta de Muñiz descrita como *Frutas y animales domésticos muertos*, perteneciente a José María Varela y Valle; a la vez, un *Retrato ecuestre*, una “copia de un grabado” y “dos interiores con gallina”. La copia de grabado nos revela el interés del artista en el empleo de litografías como referentes para sus obras.

El 23 de agosto del mismo año, Muñiz asistió al matrimonio de su hermano Félix Muñiz y Cano²² con Matea Cataldo y Fernandes²³, ceremonia realizada en la parroquia de San Sebastián de Lima. (‘Felis Muniz y Cano y Matea Cataldo’, 1877).

Al estallar la Guerra con Chile (1879-1884), la producción artística y la actividad cultural cesaron debido al creciente temor en la población peruana. Ante esta situación, no es de extrañar que no se halle información de muchos artistas en estos años, como se da en el caso de Muñiz.

¹⁹ Carecemos de información acerca de esta sociedad. Solo contamos con tres tarjetas de visita, la primera de ellas un retrato de dama con las inscripciones “F. Muñiz y Cano” “Foto” “Callao”, y las otras dos con “El siglo XX” “Félix Muñiz y Cano” “Guatemala”. Así, inferimos que este estudio fotográfico fue fundado por su hijo Félix Muñiz y Cano, inicialmente en el Callao y luego en Guatemala.

²⁰ Se desconoce el título de la obra referida.

²¹ Cuadra 4° de jirón Piura, hoy avenida Francisco Pizarro (Bromley, 2005, p. 226).

²² Félix Muñiz y Cano tenía 45 años.

²³ Matea Cataldo, natural de Chile, tenía 30 años de edad. Hija de Bernardo Cataldo y Dolores Fernandes.

Sabemos de nuestro artista recién para 1885, año en el que se fecha la *Muerte de Pizarro*, propiedad del Museo de Arte de Lima. El mismo año exhibe *La Paz* en Lima, alegoría referente al fin de la Guerra con Chile (Majluf, 2015, p. 312). Ambos lienzos evidencian la continuidad en el trabajo del pintor y su naciente interés por la temática histórica.

Para 1886, Muñiz se encontraba en Chile como refiere una pequeña nota, sin autor, en la revista *El Taller Ilustrado* de Santiago. Bajo el título “La Señorita Jenoveva Merino Artista chilena i el señor Muñiz artista español”, el texto brinda un reconocimiento a ambos artistas por cuadros producidos; en el caso de Muñiz comentan la *Muerte de Pizarro*, que, según el escritor, habría sido pintada basándose en el relato de William Prescott, *La Conquista del Perú*²⁴.

Dos años más tarde (1888), Muñiz y Cano realizó *El repase o Un episodio de la Batalla de Huamachuco*, cuadro de temática histórica que expone la sangrienta muerte de los soldados peruanos a manos del ejército chileno, propiedad del Museo del Ejército Fortaleza del Real Felipe del Callao.

Muñiz viajó a centro América y regresó a Lima en 1892. Dio a conocer su retorno públicamente en el diario *El Comercio* y convocó al público a asistir a cursos de pintura dictados por él, en especial a sus antiguas discípulas (Ramón Muñiz, 1892, p.2). En la nota periodística brinda como dirección la calle “Piedra, 105, reja derecha” (actual tercera cuadra del Jirón Callao).

El 2 de julio del mismo año (1892), el artista manifestó su disponibilidad para toda clase de trabajos artísticos, con especialidad en retratos al óleo, a las personas que deseen contar con sus servicios. Asimismo, volvió a anunciar las lecciones de pintura y dibujo que brindaba en su casa y a domicilio (Ramón Muñiz, 1892, p. 2), probablemente, debido a la poca respuesta que generó la primera nota.

Es posible que tras la publicación de estos avisos recibiera a los alumnos que mencionamos en los primeros párrafos.

²⁴ History of the Conquest of Perú fue publicado en 1847 por William H. Prescott. La versión en español del año 1851, ilustra por medio de grabados, varios pasajes de la historia del Perú.

A raíz del fallecimiento en París de la peruana Adelinda Concha²⁵, en 1892, la Municipalidad de Lima anuncia, en octubre del mismo año, un concurso para elaborar un retrato al óleo de la benefactora. Varios artistas presentaron sus obras, empero, el premio de quinientos soles fue adjudicado a Ramón Muñiz (Pachas, 2004, p. 30).

Para dar a conocer su trabajo, Muñiz permitió el acceso a su taller a diferentes personas, entre ellos periodistas, quienes apreciaron su galería pictórica. En una nota anónima se reseña la visita a dicho taller; el autor refiere que este espacio estaba adornado con composiciones originales, aunque, solo menciona dos obras: *Un montonero al acecho* y *Las tres Marías al pie de la cruz*, deteniéndose en un largo párrafo de análisis para la primera (Arte pictórica, 1895, p. 1).

Al no existir galerías de arte en Lima, para la segunda mitad del siglo XIX, los artistas exhibían sus trabajos en vitrinas de diferentes tiendas y almacenes. Es así como el 24 de enero en el almacén de Francisco Montori, Muñiz presentó *No hay pago de viudas*, cuadro en el que narra un día en la Tesorería General cuando los pensionistas de montepío asisten en mayor número a cobrar su pensión (Arte pictórica, 1895, p. 2).

Una oportunidad semejante ocurre en la vida de Muñiz el 1 de abril de 1895, cuando en el almacén Guidon muestra su óleo *Un montonero al acecho*, fecha en la cual, asimismo, concluye el cuadro *El triunfo de la democracia*, en el que figuran Nicolás de Piérola y Augusto Durand.

Esta última se expone en un teatro no especificado de Lima, no obstante, la respuesta negativa de la crítica ocasionó un actuar poco usual de parte del artista. Muñiz ofreció en *El Comercio* regalar un pedazo de la obra a quien se acercara a su taller, brindando incluso fechas específicas (Avisos diversos: El triunfo de la democracia, 1896, p. 1).

²⁵ Adelinda Concha (Perú 1840 – Francia, 1892). Hija única de Juan José Concha y María Concha. Residió en Francia desde 1856. Sus intenciones de invertir en premios al desempeño peruano, le dan el título de benefactora de las artes. Al no concretar, con claridad las disposiciones de “el premio de salón”, y debido a su fallecimiento, se acordó crear con los fondos la Academia de Dibujo y Pintura “Adelinda Concha” (Pachas, 2004, p. 9).

Años más tarde, Muñiz desarrolló dos retratos para la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en 1898 el *Retrato de Francisco García Calderón*²⁶ y, en 1907, el *Retrato de Juan Antonio Ribeyro*²⁷, ambas destacadas figuras que cumplieron como rectores de la señalada casa de estudios.

Ramón Muñiz falleció en la ciudad de Lima, el 3 de mayo de 1909. A partir del Libro de defunciones del 1er Semestre de 1909, también sabemos que murió a los 79 años, que era católico y de estado civil soltero (p. 82). El cura rector Eduardo Luque, dio sepultura eclesiástica al cadáver del artista al siguiente día y registró que la muerte se produjo a raíz del asma en el Hospital Francés de Lima. (‘Ramón Muñiz’, 1909).

Gracias a un aviso publicado por el Casino Español (Casino Español, 1909, p. 2) y la Sociedad Española de Beneficencia (Sociedad Española de Beneficencia, 1909, p. 2) se dio a conocer a los socios el día del traslado del difunto de la Maison de Santé al Cementerio general. Así podemos saber que a las exequias asistieron sus compatriotas españoles.



Imagen 8. Tumba de Ramón Muñiz, cuartel de Santa Ana. Fotografía: Gabriela Paz.

²⁶ Francisco García Calderón Landa (Arequipa, 1834 – Lima, 1905). Presidente provisorio del Perú durante la Guerra con Chile, de marzo a noviembre de 1881. Fue rector de San Marcos en dos oportunidades: de 1886-1890 y 1895-1905. (Tauro del Pino, 2001, p. 1043).

²⁷ Juan Antonio Ribeyro Estada (Lima, 1810 – Lima, 1886). Magistrado y político, fue elegido rector de San Marcos en 1868, cargo que tras sucesivas reelecciones desempeñó hasta su muerte. (Tauro del Pino, 2001, p. 2248-2249).

Al día siguiente (5 de mayo), una nota en *El Comercio* manifestó el duelo en el que ambas sedes españolas se declararon por uno de sus miembros más destacados. A la vez, comenta que la frágil salud de Muñiz le limitó pintar durante sus últimos años (Muerte de un artista, 1909, p. 2).

Su cuerpo ingresó al cementerio Presbítero Maestro el día 5 de mayo de 1909. Actualmente permanece en el cuartel de Santa Ana, letra A, nicho número 208, bajo condición perpetua. (Cement..., 1909, p. 198) (Imagen 8).

2.2 Formación académica de Ramón Muñiz

La formación artística de Ramón Muñiz del Castillo en la Academia de San Fernando giro en torno a maestros académicos; por aquel entonces fungía como director de la citada academia José de Madrazo, pintor de estilo neoclásico davidiano, entre 1823 y 1846²⁸.. En este ambiente Muñiz tuvo como maestro al retratista Bernardo López Piquer, primogénito del pintor de cámara Vicente López "último gran nombre de la tradición académica dieciochesca" (Reyero y Freixa, 1995, p. 19), quien fue académico de mérito²⁹ en San Fernando entre 1825 y 1846³⁰.

La influencia de Jacques Louis David es resaltante en el ámbito artístico español, pues los artistas buscaban adaptar los preceptos de su Academia, sin embargo,

Aunque presentan algunas coincidencias con el neoclasicismo internacional, nunca asumieron la transformación conceptual que este nuevo movimiento artístico suponía. En realidad, adoptaron un estilo eminentemente ecléctico, en el que junto, junto a las novedades incorporadas, permanecen otras muchas convenciones académicas que de ninguna manera traducen la conciencia de recuperación nostálgica de la Antigüedad

²⁸ José de Madrazo y Agudo (1781-1859). Pintor español formado en la Academia de San Fernando, alumno de Gregorio Ferro y Cosme. Su nombre "va tradicionalmente unido a la introducción del neoclasicismo davidiano" (Reyero y Freixa, 1995, p. 54). Nombrado académico de mérito en pintura desde 1818, asciende a teniente director de pintura en 1823, rango intermedio entre académico de mérito y director, y en 1838 se convierte en director de pintura hasta 1846 (García & Navarrete, 2016, p. 278).

²⁹ Académico de mérito: Académicos que podían desempeñar labores docentes en calidad de sustitutos (Navarrete, 1999, p. 61).

³⁰ Bernardo López Piquer (1799-1874). Pintor español formado con su padre Vicente López, a quien ayudó en trabajos palatinos, y en la Academia de San Fernando (Reyero y Freixa, 1995, p. 25). En 1825 es nombrado académico de mérito en pintura de historia (Navarrete, 1999, p. 462) y en 1844 se le conceden los honores y graduación de director de pintura (Reyero y Freixa, 1995, pp. 270-271), que en algunos casos brindaba la opción a ocupar plaza vacante de director actual (Navarrete, 1999, p. 76).

clásica más allá de una mayor simplificación formal fruto de la moda. (Reyero y Freixa, 1995, p. 27)

Este eclecticismo difundido a partir de la Academia de San Fernando coincide con lo que posteriormente, en su mayoría en Francia, sería denominado arte *pompier*, término que engloba las obras aceptadas y reconocidas por las instituciones oficiales europeas desde 1848 hasta 1914 (Lécharny, 1998, pp. 3, 16) en las que se adoptó "el dibujo armonioso del neoclasicismo, el color y el barroco del romanticismo, el aspecto carnal del realismo [y] el hiperrealismo de la foto naciente"³¹.

Autores como el inglés James Harding (1979) y los franceses Louis-Marie Lécharny (1998) y Guillaume Morel (2016) coinciden en que el término se originó como alusión a los personajes de los cuadros de David y sus seguidores, los cuales, desnudos, ceñían espada y portaban casco, este último accesorio de la indumentaria guardaba semejanza con los cascos de los bomberos (*pompier* en francés) de 1830. No obstante, la palabra *pompier* se utilizó durante las últimas décadas del siglo XIX como adjetivo peyorativo para referirse a los autores de estas escenas de corte académico, de las que se dijo estaban privadas de originalidad y pasadas de moda (Saldaña, 2019, p. 37).

Entre los géneros que trabajaron estos artistas se encuentran el retrato, principal fuente de solvencia económica, el desnudo, oculto parcialmente bajo una escena mitológica, la pintura de género, que incluían temas de la vida cotidiana, las escenas campestres, la pintura de historia, temas religiosos, asuntos literarios, etc. (Saldaña, 2019, p. 39).

Al estar Muñiz, formado bajo una normativa académica que luego abriría paso al desarrollo de los *pompier* en Francia, no es de extrañar que su producción guarde relación con estos trabajos de marcado perfil académico. Asimismo, los límites cronológicos y los géneros artísticos que desarrolló son acordes a los lineamientos *pompier*, entre ellos lo histórico, social, religioso, alegórico, paisaje y el infaltable retrato que le aseguraba recursos económicos.

Esta relación con lo *pompier* en su quehacer artístico abrió paso a nuevas perspectivas en sus alumnos, Juan Lepiani. Para Saldaña (2019) el lineamiento académico de Lepiani "era patente desde su producción en el Perú" (p. 40), pero su gusto por el arte *pompier* queda confirmado en una misiva enviada a Emilio Gutiérrez de Quintanilla

³¹ Lécharny, Louis-Marie (1998). *L'art pompier*. París: Presses Universitaires de France. "[] le dessin harmonieux du néo-classicisme, la couleur et le baroque du romantisme l'aspect charnel du réalisme, l'hyperréalisme de la photo naissante". Traducción: Ana Karina Saldaña.

durante su viaje a Francia, donde describe trabajos de artistas *pompier* como "valientes composiciones y magníficos retratos" (Lepiani 1900).

Otro discípulo de Muñiz fue José Effio, pintor nacido en Lambayeque, a la fecha no investigado a profundidad, que no tuvo posibilidades económicas para el deseado viaje a Europa (Leonardini, 1998, p.175), entre sus obras más difundidas figuran el tema social expresado en cuadros como *Escena de Carnaval*, *El velorio del angelito*, *Vivandera*, *Escena de carnaval*; asimismo, trabajó lo histórico, siendo su óleo más conocido *La fundación de Lima*³² (Leonardini, 1998, pp. 176-179).

Asimismo, el pintor y fotógrafo Luis Ugarte tuvo entre sus lienzos una obra de tema histórico *Mariano de los Santos arrebató la Bandera Chilena al Sargento Montoya* (Pachas, 2007, p. 23).

Podría estimarse que Muñiz heredó en Lepiani el tema histórico, en Effio el social, y Ugarte el interés por la fotografía.

³² También están *El puente Balta durante la ocupación de los chilenos*,

CAPÍTULO III

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA EN LIMA

La producción artística de Muñiz puede remontarse hasta sus años de formación en la Academia de San Fernando de Madrid. Sin embargo, en este apartado, concentraremos nuestro estudio en la producción realizada en Lima.

Este capítulo analiza el álbum de apuntes de Ramón Muñiz, del cual detallaremos por género a través de un solo trabajo, debido al basto número de dibujos. En los siguientes subcapítulos estudiaremos los diferentes géneros llevado al lienzo por Muñiz, esto es: retrato, pintura social, alegoría, asunto religioso, bodegón y paisaje. Con énfasis en aquellos óleos que poseen información documental, así como los firmados que han llegado hasta nuestros días; a excepción del *Retrato de Adelinda Concha* no incluimos las obras atribuidas al artista por diferentes investigadores.

3.1 Álbum de apuntes

Se trata de un cuaderno, firmado en algunos dibujos por el artista, álbum propiedad de Luis Eduardo Wuffarden y actualmente en el Museo de Arte de Lima. Solo un dibujo ostenta la firma de Muñiz; es el último dibujo que, junto a su firma, se lee: “Fecit R. Muñiz. Lima 25 del 93”, por lo que podría decirse que en dicho año concluye su cuaderno de apuntes.

Las ilustraciones dan inicio con un dibujo de tres putti que sostienen un cinto con la palabra “ALBUM”; a ello le continua un conjunto de 77 dibujos con diferentes temas, además de un verso. Las ilustraciones son de temática diversa, propia de los artistas decimonónicos que de una u otra manera plasmaron asuntos de esta naturaleza.

Al organizar las ilustraciones por tema, hemos registrado 47 retratos, entre ellos retratos grupales, nueve paisajes, tres obras religiosas, un desnudo, dos mitológicos, una

alegoría, dos grupos de niños y ocho escenas de género; solo algunos trabajos presentan la firma del artista estampada de tres formas distintas: R.M., Muñiz y R. Muñiz.

Como todo cuaderno de artista, cuenta con estudios previos para trabajos futuros, así como algunas copias de obras.

3.1.1 Retrato

Al ser un retratista reconocido y criticado, es natural encontrar en su cuaderno, bocetos de esta índole, principalmente de niños, mujeres y ancianos en diferentes actitudes, la mayoría de busto y uno de cuerpo entero en el cual nos detendremos (Imagen 9).



Imagen 9. Ramón Muñiz. *Retrato de dama*. Cuaderno de dibujos, Museo de Arte de Lima. Fotografía: Gabriela Paz y Ricardo Saavedra

El retrato presenta a una mujer recostada en un sillón largo de patas torneadas en el que calza su cuerpo, la disposición de la retratada está inspirada en el famoso óleo *Madame Recamier* de Jacques Louis David (Imagen 10). La similitud con el lienzo permite identificar el interés del artista por los trabajos académicos más reconocidos en Europa.

Con respecto al dibujo de Muñiz existe una ligera desproporción anatómica entre la cabeza y el cuerpo, pues la primera es ligeramente más grande.



Imagen 10. Jacques-Louis David (1800). *Madame Recamier*. Museo del Louvre, París.

3.1.2 Paisaje

Es relevante para nuestra investigación encontrar referentes de este género pictórico en el álbum de Muñiz, pues los trabajos desarrollados bajo este tema durante el siglo XIX son pocos; entre algunos exponentes en el Perú se encuentran Luis Montero, Ignacio Merino, Carlos Jiménez, Juan de Dios Ingunza y Luis Astete y Concha. Asimismo, contamos con registro documental de paisajes presentados en la Exposición Nacional de 1869 y 1872, de Francisco Masías y Guillermo Tasset, respectivamente.



Imagen 11. Ramón Muñiz. *Paisaje*. Cuaderno de dibujos, Museo de Arte de Lima. Fotografía: Gabriela Paz y Ricardo Saavedra.

Muñiz también trabajó este género al óleo. Guillermo Tello rescata que Muñiz trabajó paisajes del lago Titicaca y otra de Arequipa (1997, p. 203), obras a las cuales no hemos tenido acceso.

Muñiz plasma paisajes abiertos y marinas y, a la manera romántica, enfatiza la naturaleza por sobre la figura humana, abocetada.



Imagen 12. Ramón Muñiz (1893). *Paisaje* (Detalle). Cuaderno de dibujos, Museo de Arte de Lima. Fotografía: Gabriela Paz y Ricardo Saavedra.



Imagen 13. Luis Montero (s.f.). *Mercado de Piura bajo los algarrobos* (Detalle). Óleo sobre lienzo, 130 x 80 cm. Colección Marita Sousa Moreyra. Fotografía: Gabriela Paz.

Como referente de este género hemos seleccionado el dibujo de un paisaje campestre con alameda que se abre en perspectiva (Imagen 11), donde hay cuatro personas: una mujer de perfil que se dirige hacia el lado izquierdo, un jinete de espaldas (Imagen 12) que se interna en la alameda y, al fondo, dos figuras imperceptibles.

Por la disposición del espacio, donde los árboles juntan sus copas y el jinete que cabalga (Imagen 13), este dibujo presenta cierta similitud con *Mercado de Piura bajo los algarrobos* de Luis Montero (Imagen 14), obra sin fecha actualmente en la Colección Marita Sousa Moreyra; quizá pudo ser el referente para el dibujo de Muñiz.

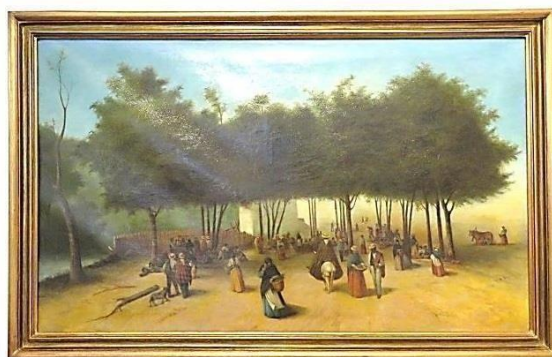


Imagen 14. Luis Montero (s.f.). *Mercado de Piura bajo los algarrobos*. Óleo sobre lienzo, 130 x 80 cm. Colección Marita Sousa Moreyra. Fotografía: Gabriela Paz.

3.1.3 Figuras religiosas

El cuaderno posee dibujos de figuras religiosas, el primero dos angelitos en vuelo, el segundo, María sobre su regazo carga a Jesús niño desnudo. El último dibujo es un primer plano del rostro de Jesús coronado con espinas (Imagen 15), en el cual nos detendremos.

Jesús está con el rostro con el rostro inclinado a la derecha, la mirada dirigida hacia arriba y la corona de espinas sobre su cabeza la cual genera pequeñas gotas de sangre en la frente. La inclinación de la cabeza y la mirada nos recuerda *La muerte de Pizarro* (1885). Esto nos permite deducir que dicho dibujo pudo haber sido el referente para la citada tela de Muñiz (Imagen 16).



Imagen 15. Ramón Muñiz (1893). *Rostro de Cristo*. Cuaderno de dibujos, Museo de Arte de Lima. Fotografía: Gabriela Paz y Ricardo Saavedra.

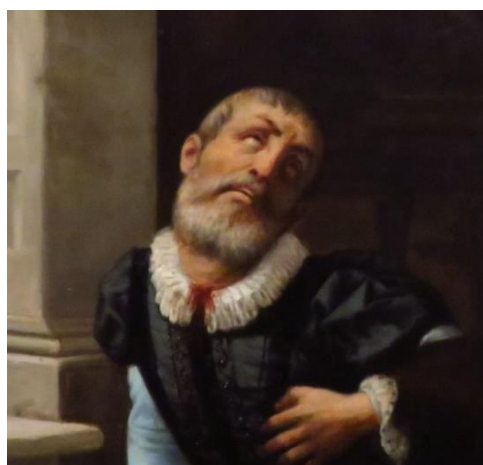


Imagen 16. Ramón Muñiz (1885). *La muerte de Pizarro* (Detalle). Museo de Arte de Lima. Fotografía: Gabriela Paz.

3.1.4 Desnudo

Los trabajos desarrollados bajo este tema durante el siglo XIX tienen como exponentes en el Perú a Luis Montero, Ignacio Merino, Juan de Dios Ingunza, Carlos Baca-Flor, Abelardo Álvarez-Calderón, José Effio, Daniel Hernández y Juan Lepiani.

El interés de Muñiz por el tema de manifiesta a partir de solo un dibujo, que muestra a una mujer inclinada con la rodilla izquierda sobre el suelo y la derecha flexionada abrazada por sus brazos. Este dibujo (Imagen 17) presenta buena factura en los detalles más no en manos y pies.



Imagen 17. Ramón Muñiz. *Desnudo*. Cuaderno de dibujos, Museo de Arte de Lima. Fotografía: Gabriela Paz y Ricardo Saavedra.

3.1.5 Mitológico

Dos dibujos de carácter mitológico guarda el *Álbum*, un *Cupido y Psique* y *Venus con espejo* (Imagen 18), obra en la que nos detendremos.

La Venus de cabellos rizados y sueltos, semi recostada, orienta su cuerpo hacia la izquierda, semi oculto bajo una manta. El brazo izquierdo reposa en la roca y la mano derecha sostiene un espejo. Como fondo se observa un campo abierto.



Imagen 18. Ramón Muñiz. *Venus*. Cuaderno de dibujos, Museo de Arte de Lima. Fotografía: Gabriela Paz y Ricardo Saavedra.

3.1.6 Alegórico

El único boceto de este asunto es *Mercurio y las artes* (Imagen 19).



Imagen 19. Ramón Muñiz. *Mercurio y las artes*. Cuaderno de dibujos, Museo de Arte de Lima. Fotografía: Gabriela Paz y Ricardo Saavedra.

Al centro de la composición, Mercurio de pie porta el caduceo, sobre su cabeza luce el petasus, y en su cintura un paño atado, en sus tobillos las respectivas alas soldadas a delgados aros. El dios está rodeado de elementos iconográficos que representan las bellas artes como una columna toscana y un capitel corintio la arquitectura, un busto escultórico sobre pedestal, en alusión a la escultura, una paleta de colores y un lienzo sobre caballete, un ramo de laureles, un globo terráqueo y una escuadra. El fondo esbozado se abre hacia un conjunto de riscos distanciados por un amplio mar con embarcaciones.



Imagen 20. Cabecera en la portada de *La Ilustración española y americana* (Detalle). Fuente: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001087316&search=&lang=es>

La relación de Mercurio con las artes es un asunto poco usual; Elvira (2008) refiere “más raro es encontrar a Hermes [Mercurio] como símbolo de la inventiva que preside la creación artística o literaria, pero algunos lo aprecian como su patrón” entre ellos los italianos Giulio Romano y Federico Zuccari (p. 223).

Es probable que Muñiz tomara como referencia para este dibujo detalles de la cabecera de la revista *La Ilustración Española y Americana* (Imagen 21), como por ejemplo el busto escultórico, el capitel corintio, el globo terráqueo y la paleta (Imagen 20).



Imagen 21. Cabecera en la portada de *La Ilustración española y americana* (1875). Fuente: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001087316&search=&lang=es>

3.1.7 Niños

Son dos los trabajos del álbum en los que el artista trata sobre este tema y los presenta de forma similar, desnudos. El primero muestra a dos infantes de perfil que sostienen una guirnalda y el segundo a cuatro personajes en diferentes actitudes (Imagen 22). En este último los del primer plano, vestidos con taparrabo, están en una actitud coloquial, pues uno de ellos da de beber al otro. En el segundo plano, un niño arrodillado observa al cielo mientras realiza un dibujo con su mano derecha. En un tercer plano, abocetado, otra criatura con la parte inferior de su cuerpo cubierta por una manta se apoya sobre una roca.



Imagen 22. Ramón Muñiz. *Niños*. Cuaderno de dibujos, Museo de Arte de Lima. Fotografía: Gabriela Paz y Ricardo Saavedra.

3.1.8 Escenas de género

Son ocho las ilustraciones que corresponden a escenas de género, entre ellas mujeres que observan animales, danzas, tipos populares y una escena galante.

Es de interés la representación de una zamacueca o marinera²⁹ (Imagen 23), el hombre de espaldas, con sombrero y ella con moño alto y falda larga que alza con su mano izquierda, ambos, con un paño en la mano derecha, se desplazan. Detrás, se observa una mujer sentada sobre una silla que toca la guitarra, junto a un señor abocetado detrás que no logramos detallar. De fondo, está bosquejada una puerta y un muro de ladrillo.

²⁹ Según Prince (1890, p. 81) la "Zamacueca, baile de mucho movimiento, en el cual despliegan ellos todas sus dotes artísticas [...] conservando siempre su índole y el genio de su música, ha sufrido varias denominaciones como, por ejemplo: maisito, ecuador, zanguaraña, chilena y últimamente marinera."

La ilustración manifiesta el apego del artista por las escenas cotidianas o populares que luego llevará al lienzo.



Imagen 23. Ramón Muñiz. *Escena de baile*. Cuaderno de dibujos, Museo de Arte de Lima. Fotografía: Gabriela Paz y Ricardo Saavedra.

3.1.9 Poema

Dos páginas en el cuaderno presentan texto . Una de ellos, al pie de un retrato, a modo de dedicatoria; el segundo, ocupa una página completa, se trata de una oda al álbum de Muñiz.

Sea de quien fuese el libro,
 En que Don Ramón dibuja,
 Ante las obras maestras
 Que en sus páginas figuran,
 Mi alma de artista se inflama
 Y un aplauso le tributa.
 Y no es que, por ves primera,
 aquel arte me subyuga,
 Porque siempre sus trabajos
 Me han inspirado locura;
 Sino porque el arte siempre
 Aunque su expresión sea muda,
 Cuando una voz o una mano,
 Lo llevan hasta la altura

Mis aplausos lo defienden
Y mi corazón lo escuda.

El verso se encuentra incluido entre las primeras páginas del cuaderno, carece de firma y no presenta similitud con otra caligrafía en el álbum.

3.2 Retrato

Durante el siglo XIX, el retrato fue uno de los géneros más solicitados por la aristocracia limeña, pues lograba realzar el poder político y económico que poseía una persona o familia a través de la perpetuación de su imagen.

Como los burgueses quieren poseer todo lo que antes era el privilegio de las clases dominantes, quieren también contemplarse a sí mismos en vida y legar sus rasgos a sus hijos. Nunca, en ninguna época fue tan grande esta necesidad de personalización (Francastel, 1995, p. 190).

A la par de este género pictórico, a partir de la década de 1840 ingresó la fotografía, registro mecánico individual, que generó en la sociedad “un vivo deseo de fijar la imagen de cada uno captada en su movimiento y detenida en una actitud” (Francastel, 1995, p. 213). Ante la demanda del retrato fotográfico, como una mejor alternativa para el público dado su bajo costo y capacidad de reproductibilidad, los estudios fotográficos tuvieron gran acogida a partir de la década de 1860 como el de Benjamín Franklin Pease, Emilio Garreaud y Eugenio Maunoury (Villegas y Torres, 2017, p. 42). Entre 1869 y 1870, se estableció la Sociedad Fotográfica Muñiz y Charton en el Callao, y la Sociedad Muñiz y Cano en Lima.

Si bien esta demanda generó preocupación en algunos artistas como Francisco Laso, dada la preferencia del público frente a la pintura, esto no significó la disminución del trabajo pictórico. La necesidad de veracidad visual en la fotografía abrió paso a la fotografía iluminada o el foto-óleo, donde la labor del iluminador recayó en manos de los mejores artistas de la época, pues se necesitaba “corregir sutilmente los “defectos” del retrato por medio de intervenciones en el negativo o con la aplicación del óleo sobre las tomas” (Villegas y Torres, 2017, p. 43).

En una sociedad que poco a poco iba acelerando su ritmo de trabajo y ante una cada vez más evidente confrontación con la fotografía, paradójicamente, muchos pintores se sirvieron de la misma para acelerar y facilitar el proceso en la elaboración de sus retratos. Las largas y tediosas sesiones quedarían resumidas ahora a un instante frente al lente de una cámara. Luego de eso, era tarea del pintor traducir la similitud visual que le ofrecía la fotografía y elaborar el nuevo retrato por medio del lenguaje pictórico y el aporte personal que, como artista, podía ofrecer. (Villegas y Torres, 2017, p. 43).

Lo citado se pone en manifiesto en el concurso para el retrato de la señora Adelinda Concha (1892) en el cual se entregó a los artistas interesados un retrato fotográfico de doña Adelinda como fuente para la obra (Pachas, 2006, p. 20).

Con el apoyo de la fotografía, el género del retrato se institucionalizó en el medio artístico nacional teniendo como exponentes a artistas como Luis Astete y Concha³⁰, Ramón Muñiz, Raúl María Pereira³¹ y Teófilo Castillo quienes elaboraron retratos de personalidades de la época (Villegas y Torres, 2017, pp. 45-54) y de su entorno familiar.

Frente a esta producción, la crítica, a través de la pluma de Teófilo Castillo, precisamente uno de los artistas anteriormente mencionados que se había servido de la foto, una vez alejado de ella, juzgó con dureza los trabajos de pintores que solo lograban “la copia fiel de la realidad y que no se preocuparon por obtener los contenidos subjetivos”, y que él solo observó en los “buenos retratos” (Villegas y Torres, 2017, p. 54).

Bajo este contexto se desarrolla la obra retratística de Ramón Muñiz y Cano.

Los primeros retratos documentados de Muñiz los hallamos en el catálogo de la Exposición Nacional de Lima, de 1872, donde exhibió un cuadro que representaba al torero Sánchez y el *Retrato de un señor*. El registro no posee descripción de estos óleos, con respecto al primer trabajo, lo más probable es que el retrato se refiera a Salvador Sánchez Povedano “Frasculo”, torero español que se presentó en Lima en 1869 junto a su compatriota Vicente García “Villaverde” (Fernández, s/f). A pesar de no conocer el modo en que Muñiz muestra al torero, consideramos a este trabajo un retrato debido a que la medalla de plata otorgada fue por sus “retratos al óleo”.

³⁰ Luis Astete y Concha (1867-1914), pintor limeño. Obtuvo mención honrosa en la Real Academia Española donde estudió bajo la dirección del pintor español Estrada. Ganó el primer concurso Concha en 1891 y fue también profesora de dibujo en la Academia Concha (Ugarte, 2005, p. 29).

³¹ Raúl María Pereira (1877-1933), pintor y arquitecto portugués. Estudió en la Academia de Bellas Arte de Porto y dirigió la Escuela de Bellas Artes de Quito (Kusunoki & Wuffarden, 2014, p. 86).

Años más tarde, Muñiz realiza el *Retrato de Adelinda Concha* (Imagen 24) para el concurso organizado por la Municipalidad de Lima en octubre de 1892. El evento permitió la participación de artistas peruanos y extranjeros (Pachas, 2004, p. 29) entre ellos Luis Astete y Concha, Valentina Pagani de Casorati y Francisco Masías³². Los artistas emplearon como fuente común una fotografía de la difunta dama, facilitada por el municipio (Imagen 25); las bases del concurso especificaban los matices en el color de la piel, las joyas y el vestido, como normas para ejecutar el retrato (Pachas, 2006, p. 20). De esta forma “los resultados del certamen dependerían, no tanto de las cualidades académicas de la obra, sino de la composición y formas de representación particulares de los artistas” (Villegas y Torres, 2017, p. 45). Muñiz ganó el concurso pues su óleo poseía mayor parecido con la fuente fotográfica (Villegas y Torres, 2017, p. 45). Inferimos que lo más importante para el jurado era la precisión en la copia.



Imagen 24. Ramón Muñiz (atribuido), *Retrato de Doña Adelinda Concha*. Óleo sobre tela. Lima, circa 1891-1894. Fuente: Pachas, 2004, p. 7.



Imagen 25. *Retrato fotográfico de Adelinda Concha*. Fuente: Ilustración peruana. Recuperado de: Torres y Villegas, 2017, p. 45.

³² Francisco Masías (1835-1894), pintor peruano. Discípulo de Ignacio Merino en la Academia de Dibujo de Lima, viajó a París en 1854 e ingresó al taller de León Cogniet (Majluf, 2015, p. 178).

El óleo de Muñiz se trasladó al salón de sesiones del Consejo Provincial a inicios de 1895 (Retrato, 1895, p. 2), sin embargo, la obra no está catalogada entre los bienes del municipio de Lima (Pachas, 2006, p. 22). La investigadora Sofía Pachas (2004) considera que el retrato, probablemente, sea el que aparece en algunas fotografías de uno de los ambientes de la Academia Concha, y que desapareció a raíz del incendio de 1964 cuando dicha academia se encontraba localizada en el Mercado Central.

Sobre la base de la fotografía rescatada por Pachas (2004), la tela, dispuesta en formato vertical, trabaja a doña Adelinda en tres cuartos. La dama en cuestión, vestida con gran elegancia y sobriedad, apoya su mano sobre una mesa de patas talladas y tablero de mármol donde reposa un jarrón con flores; detrás de ella, un sillón de respaldo alto y dos pequeños cuadros colgados en lo alto de la pared.

Para Torres y Villegas el óleo “representa a una mujer idealizada, mucho más pegada a la fuente fotográfica. El artista se sirvió de un fondo de salón a modo de los tradicionales retratos cortesanos, lo cual ayudó a adherirle el sentido de mesura que el jurado demandaba.” (2017, p. 45).

Este premio le abrió paso a Muñiz para retratar a algunas personalidades importantes de la sociedad e historia peruana. Tres óleos firmados han llegado a nuestros días, los cuales hemos estudiado de manera detallada: los retratos de Miguel Grau, Francisco García Calderón y Juan Antonio Ribeyro.

El *Retrato de Miguel Grau* (imagen 26), ubicado en el Museo Naval del Perú, fue un "obsequio al estado por la señorita María Luisa Grau. Hija del Héroe"³³. La firma “Muñiz. Lima 1893”³⁴ se encuentra en el ángulo izquierdo inferior del cuadro.

³³Ficha técnica del Museo Naval del Perú.

³⁴ La fecha es poco perceptible.



Imagen 26. Ramón Muñiz (1893) *Retrato de Miguel Grau*. Óleo sobre tela, 219 x 149 cm. Museo Naval del Perú. Fuente: Sistema Nacional de Registro de Bienes Culturales Muebles.

El óleo presenta al héroe Miguel Grau Seminario (Piura 1834-Angamos 1879) de cuerpo entero al centro de una estancia, mirando al espectador, de pie y vuelto en tres cuartos. Empuña un sable en su mano izquierda y esconde su diestra en la chaqueta, actitud propia de la formación de cualquier hombre de buena familia

C'est un défaut de croiser les bras sur la poitrine, de les entrelacer derrière le dos, de les laisser pendre avec nonchalance, de les balancer en marchant, sous prétexte de soulagement ; l'usage veut que si l'on se promène avec une canne à la main, le bras qui est sans appui soit posé légèrement contre le corps, et qu'il reçoive un mouvement presque imperceptible, sans cependant le laisser tomber de côté ; si l'on n'a point de canne, ni manchon, ni gants, il est assez ordinaire de poser le bras droit sur la poitrine ou sur l'estomac, en mettant la main dans l'ouverture de la veste, à cet endroit, et de laisser tomber la gauche en pliant le coude, pour faciliter la position de la main, sous la basque de la veste. En général, il faut tenir les bras dans une situation qui soit honnête et décente (De la Salle, 1875, p. 24).³⁵

³⁵ Traducción Ana Karina Saldaña: Es un defecto cruzar los brazos sobre el pecho, entrelazarlos atrás en la espalda, dejarlos pender con despreocupación, balancearlos al caminar, con el pretexto de alivio; el uso indica que si uno camina con un bastón en la mano, el brazo sin apoyo debería estar ligeramente contra el cuerpo, y recibir un movimiento casi imperceptible, empero sin dejarlo caer



Imagen 27. Ramón Muñiz (1893) *Retrato de Miguel Grau* (Detalle). Óleo sobre tela. Museo Naval del Perú. Fotografía: Gabriela Paz Rojas.

Grau luce uniforme azul de gala con charreteras doradas, color que también se hace presente en cuello, puños y pantalones, y dos medallas, sobre el lado izquierdo de su pecho. En la estancia, de tonos olivos y piso alfombrado, se halla una mesa con patas talladas y tablero de mármol donde están diseminados documentos, un compás, un par guantes, un catalejo, un globo terráqueo de mesa que reposa sobre dos libros y su bicornio (Imagen 27). Detrás del mueble, una silla se insinúa por el forro color olivo de su asiento; del lado derecho, se aprecia una consola empotrada al muro y un espejo biselado de gran formato y finas líneas verticales, que en su totalidad conforman un conjunto mobiliario. El espacio se completa con un marco sujeto en lo alto, que al parecer muestra una figura esbozada.

al lado; si no se porta un bastón, ni manga, ni guantes, es bastante común poner el brazo derecho sobre el pecho o sobre el estómago, colocando la mano en la abertura del abrigo, en ese lugar, y dejar caer la izquierda doblando el codo, para facilitar la posición de la mano, bajo *la basque* de la chaqueta. En general, se debe mantener los brazos en una posición que sea honesta y decente.

Los elementos dispuestos alrededor de Grau nos refieren aspectos del héroe. Los documentos esparcidos bajo el compás y el catalejo de época, marcan su destacada labor como artífice de proezas navales frente a los conflictos bélicos, que le valieron un rápido ascenso en su grado naval. Los libros, apilados uno sobre otro, lo presentan como una persona letrada; reflejan su apropiada formación académica, así como la relativa a las fuerzas armadas; el globo terráqueo, alude a los viajes intercontinentales que realizó desde muy joven atravesando mares para llegar a Europa, Asia y América. El bicornio que completa el traje de gala de capitán de navío, manifiesta el grado naval del retratado bajo el contexto de la Guerra con Chile. Por otra parte, de las dos medallas que luce el almirante, esbozadas y carentes de definición, logramos definir una, la cruz de Abtao de plata. La medalla es un distintivo que se otorgó a las figuras más notables del combate llevada a cabo el 7 de febrero de 1866, en el marco de la Guerra con España (Imagen 28).



Imagen 28. Cruz de Abtao (1866). Fuente: Gillingham, 2016, p. 68.

Las principales fuentes que Muñiz empleó para el desarrollo de la obra fueron dos retratos fotográficos. El primero, un busto de la colección Courret de 1878, imagen comercializada y difundida hasta la actualidad, sirvió para dar detalle al rostro (Imagen 29) y, el segundo, un retrato de 1874 del fotógrafo Juan Anda perteneciente al archivo departamental de Tacna, de postura similar a la del óleo, se usó para plasmar la anatomía (Imagen 15). Ambas fotografías presentan diferentes fondos, no utilizados en el trabajo del artista. La modificación del espacio consistió en colocar al retratado en una estancia decorada con muebles de estilo Luis XV, de mediados del siglo XVIII, que brindan belleza y elegancia, de igual o de muy similar forma al óleo de Adelinda atribuido por Pachas.



Imagen 29. Eugene Courret. *Miguel Grau Seminario*. Placa de vidrio, 18 x 24 cm. Fuente: Biblioteca Digital de la Biblioteca Nacional del Perú.



Imagen 30. Juan Anda. *Miguel Grau Seminario*. Fuente: Milla, 1986, p. 272.

Los retratos de García Calderón (Imagen 31) y Juan Antonio Ribeyro fueron encargos a Muñiz por la Universidad de San Marcos; actualmente, se localizan en la Galería de Retratos del Centro Cultural de la Universidad. Ambos, de similares dimensiones, encarnan a rectores de dicha entidad académica.

Dispuestos en formato vertical y con la firma en la parte inferior izquierda del cuadro, los retratados son plasmados de cuerpo entero, sedentes, en la intimidad de lo que podría ser su despacho, en actitud atenta y con la mirada dirigida hacia su interlocutor.



Imagen 31. Ramón Muñiz (1897). Retrato de Francisco García Calderón. Óleo sobre tela, 186,5 x 118,5 cm. Centro cultural de UNMSM. Fotografía: Gabriela Paz Rojas

El primer retratado, el jurista Francisco García Calderón Landa (Arequipa 1834 - Lima 1905) fue nombrado presidente provisorio del Perú, en 1881, durante la Guerra con Chile; sus intenciones de negociar la paz generaron su captura por las autoridades chilenas en Lima, para deportarlo a Santiago donde lo obligaron a permanecer hasta 1884. A su regreso, en 1886, asume el rectorado de la Universidad de San Marcos, hasta 1890. Cinco años después es nuevamente elegido como rector, hasta su deceso en 1905 (Tauro del Pino, 2001, p. 1044).

En el retrato Muñiz capta a García Calderón sentado sobre un sillón de respaldo alto, de brazos curvos, tapizado en rojo, con la pierna izquierda ligeramente extendida y la derecha doblada. Luce lentes modelo quevedo, frac negro; de su cuello cae una cinta bicolor a la altura del abdomen, de la cual pende una medalla ovalada cuya figura no se distingue. Apoya el brazo derecho sobre una mesa, de patas talladas. En ella se aprecian dos libros dispersos sobre folios desplegados y un bicornio que reposa encima de los primeros. A partir de estos elementos, Muñiz procura destacar su labor diplomática y como máxima autoridad académica, aspectos significativos que brindan mayor distinción al retratado, sin referirse a su difícil situación durante la Guerra con Chile.



Imagen 32. Eugene Courret. Francisco García Calderón Landa. Placa de vidrio, 13 x 18cm.
Fuente: Biblioteca Digital de la Biblioteca Nacional del Perú.

El óleo tiene como fuente una fotografía de García Calderón perteneciente a la colección Courret, posiblemente brindada por la universidad (Imagen 32). El pintor captura, con precisión, sus rasgos físicos y respeta los muebles Luis XV, que lo acompañan. La variante recae en el fondo, que la fotografía no posee. En el óleo, la estancia ostenta paredes color olivo, pilastra jónica y rico alfombrado en tonos ocre, manteniendo un patrón similar y más obvio con el retrato de Miguel Grau.

La obra, firmada “Muñiz” y fechada en 1897 (Imagen 33), corresponde al segundo periodo rectoral de García Calderón, por lo que, se infiere que el óleo fue encargado al pintor durante la segunda gestión del jurista.

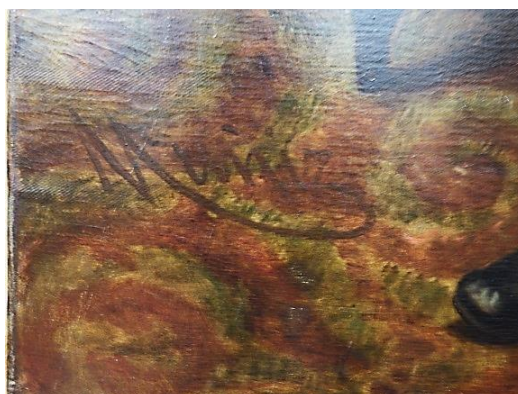


Imagen 33. Ramón Muñiz (1897). Retrato de Francisco García Calderón (Detalle). Óleo sobre tela. Centro cultural de UNMSM. Fotografía: Gabriela Paz Rojas

El también jurista Juan Antonio Ribeyro Estada (Lima 1810-1886) fue predecesor de García Calderón en el rectorado de la Universidad de San Marcos, ministro de Relaciones Exteriores, integró la comisión consultiva de legislación en el ministerio de Justicia y, a la par, era rector de la universidad desde 1868, hasta su deceso, con el más amplio periodo rectoral.

Muñiz lo presenta (Imagen 34) sentado sobre una silla de estilo Luis XV de brazos rectos, tapizado en rojo, extendiendo ligeramente la pierna izquierda mientras dobla la derecha. Luce gafas modelo quevedo, viste chaqué, traje cruzado negro de gala, corbatín y una medalla en la que se esboza la figura de una dama vestida con túnica larga que cuelga del cinto rojiblanco. Sostiene, con su mano derecha, un bastón y en la siniestra guantes. Apoya el brazo derecho sobre folios dispuestos desordenadamente en la superficie de mármol de una mesa de patas de doble curva y pie de voluta. Tres libros

apilados y uno recostado reposan sobre las hojas y, encima de ellos, un tintero abierto, cuya tapa se vislumbra sobre los papeles.



Imagen 34. Ramón Muñiz (1907). *Retrato de Juan Antonio Ribeyro Estada*. Óleo sobre tela, 190 x 120,5 cm. Centro cultural de UNMSM. Fuente: <http://www.unmsm.edu.pe>



Imagen 35. Ramón Muñiz (1907). *Retrato de Julio Ramón Ribeyro (Detalle)*. Óleo sobre tela, Centro cultural de UNMSM. Fotografía: Gabriela Paz

La estancia color olivo, con diseños de flor en la mitad inferior de la pared y piso alfombrado con motivos foliáceos que asemejan al laurel, está amoblado con un librero empotrado, donde se perciben diez libros dispuestos en dos niveles, complementándose con el espejo del lado derecho. Estos elementos refieren su labor académica, jurídica, así como los importantes textos publicados en torno a la Guerra con España (1865-1866). La firma del artista, “R. Muñiz”, y la fecha de realización, “1907”, están sutilmente inmersas entre los motivos del alfombrado (Imagen 35).

El pintor captura al retratado de manera natural, con la cabeza ligeramente desproporcionada con respecto al cuerpo. No hemos encontrado referente fotográfico o grabado de época que haya servido como antecedente a Muñiz.

En lo que respecta a la composición, en los tres retratos se reconocen estereotipos en el manejo del dibujo y del espacio, el amueblado y la disposición de los notables retratados. A la vez, se denota un equilibrio logrado a través de líneas compositivas marcadas por los cuerpos y los muebles, elementos que revelan la formación académica del pintor.



Para concluir con el análisis de estos tres retratos es necesario añadir algunas apreciaciones técnicas. Si bien en los lienzos se repite un estereotipo de fondo, este es tratado de forma plana, como en el alfombrado y el dibujo de los muebles que sirven como fondo a cada cuadro. Muñiz prioriza el detalle en el primer plano donde se encuentra el retratado, detalles que pierden importancia en los planos posteriores. La falta de tratamiento y cuidado del fondo y en la construcción del espacio nos hace considerar

que Muñiz desarrolló el entorno como complemento a la veracidad de la imagen apegada a una realidad fotográfica.

El análisis de las obras permite identificar la importancia de la fotografía en la retratística de Muñiz, recurso “por demás aceptado en el medio artístico” (Torres y Villegas, 2017, p. 47), del cual se valió el pintor empleando fotografías de la Casa Courret y de Juan Anda, y más aún si consideramos que nuestro artista tenía como hermano al fotógrafo Félix Muñiz, quien, a partir de 1875 radicaba en Guatemala donde estableció su estudio fotográfico.

Con respecto al *Retrato de Andrés Avelino Cáceres a caballo* (Imagen 36), solo hemos encontrado una ilustración en el libro *Historia y romance del viejo Miraflores* de Luis Alayza Paz-Soldán (1947), la cual usaremos como referente para analizar la obra.

El militar y político peruano Andrés Avelino Cáceres (Ayacucho 1836 – Lima 1923), llamado “El brujo de los Andes”, es uno de los más importantes héroes de la Guerra con Chile. Participó en las batallas de San Francisco y Tarapacá (1879), Alto de la Alianza (1880), San Juan y Miraflores (1881). A la vez, fue gestor y líder de la heroica resistencia en las breñas andinas, conocida como la Campaña de la Breña (Tauro del Pino, 2001, pp. 433-434). Elecciones generales le permitieron ocupar la presidencia del Perú en dos ocasiones: de 1886-1890, y en 1894-1895. Con posterioridad fue Ministro Plenipotenciario en Italia y Alemania. Con Leguía, recibió el grado de Mariscal.

El investigador Roldán Esteva-Grillet (2000) describe la obra de la siguiente manera:

El jinete aparece sobre la montura quieta, en un paisaje abierto, que cierra, por la derecha, una arboleda. La tiesura e impasibilidad fotográfica del personaje y su caballo, mirando ambos hacia la derecha, y el mariscal volteado más de tres cuartos, con las manos posadas en los muslos, produce una extraña sensación por la inexpresividad del rostro. En efecto, hay un detalle en la mirada que documentó muy bien el pintor (p. 108).

Para justificar este comentario Esteva-Grillet cita a Alayza y Paz-Soldán...

(el ojo) derecho tenía cierta tirantez, a causa de la herida que recibió en Arequipa en la sangrienta jornada de 1858; de ahí que se le apodase “El Tuerto”. Tenía un aire esencialmente marcial y una prestancia y don de mando que rezumaba de toda su imponente persona (p. 108).



Imagen 36. Ramón Muñiz (s.f.). *Retrato ecuestre de Andrés Avelino Cáceres*. Óleo sobre tela. Fuente: Alayza y Paz-Soldán, L. (1947). *Historia y romance del viejo Miraflores*.

La tiesura que refiere como “fotográfica” es lograda “a costa de una ejecución pictórica bastante fría y estática” catalogada por Esteva-Grillet como “realismo seco” (2000, p. 109). Esta tiesura, posiblemente fue captada de un referente fotográfico.

Al pie de la imagen reproducida en el libro de Luis Alayza y Paz-Soldán figura la siguiente cita: “El Mariscal Cáceres en los días de la Campaña de La Breña, montando su famoso caballo “Elegante” de un óleo del pintor Muñiz de propiedad de la señora Hortensia Cáceres de Porras, hija del Héroe” (Alayza, 1947, s.p.). Resulta interesante comentar que cuando Teófilo Castillo visitó, en Chorrillos, la casa del mariscal, en enero de 1917, donde fue recibido por doña Hortencia y su hija Rosita, el pintor y cronista no hiciera referencia a este cuadro (Castillo, 1917, p. 1).

A pesar de que en su texto Alayza y Paz Soldán no brinda mayor información con respecto a esta breve cita al pie de la imagen, hace inferir que hasta 1947, fecha de publicación del libro, la tela era propiedad de Hortensia Cáceres de Porras³⁶.

Este no es el único retrato ecuestre del mariscal. El pintor español Julián Oñate y Juárez pinta su figura a modo de exaltación heroica. Sin embargo, Esteva-Grillet refiere que Muñiz habría sido el primero de ellos (2000, p. 109). La obra de Muñiz, sin fecha, probablemente es el único retrato ecuestre realizado por nuestro artista.

En lo que respecta a la crítica de la época, Muñiz recibió reconocimiento por su retrato de doña Adelinda Concha, como también críticas negativas. En un artículo de 1916, tras ingresar a la casa del Dr. Luis Varela y Orbegoso, Teófilo Castillo encuentra retratos de diversos autores; al detenerse en el *Retrato de José Gálvez*, marqués de Sonora comenta “...vale por todos los Muñiz, que allí también se ven como de costumbre horridos, tenebrosos de amargura” (Castillo, 1916, p. 393). El mismo Castillo, al referirse a la formación de doña Clotilde Porras de Osma, señala:

Los comienzos de la señora Osma fueron aquí en Lima, lentos y difíciles, bajo la dirección de don Ramón Muñiz, el criterio más espeso de artista que yo he conocido en mi vida; y si artista cabe llamar á quien ha soportado cincuenta años de residencia en Lima, sin ver otras obras que las suyas propias, la cursi, barata retratería burguesa, retratería cuyo mérito, guarda siempre relación exacta con el nivel intelectual de quien la fomenta y encarga. (Castillo, 1917, p. 2923).

Con respecto a la originalidad de Muñiz, Castillo comenta que carece de ella, pues,

afirmaba que la esencia de la pintura no radicaba en la capacidad de trasplantar la realidad al lienzo, como el fotógrafo, lo esencial residía en el uso del color, en la facultad visual y sobre todo en el concepto subjetivo de la captación del “alma”. [...] En una concepción más romántica, Castillo afirmaba que captar el alma de la naturaleza estaba en relación con la capacidad del artista de expresar sentimientos en la obra de arte (Torres y Villegas, 2017, p. 53).

Para Castillo los retratos de Muñiz eran meras copias de las fotografías, razón por la cual consideraba que no captaban la esencia y personalidad del retratado.

Ramón Muñiz tuvo la oportunidad de retratar a grandes personalidades de la historia peruana, a Adelinda Concha y Concha, gran benefactora del arte peruano de las últimas décadas del siglo XIX, gracias a sus concursos de arte –pintura y escultura–, a los

³⁶ Lucila Hortensia Cáceres Moreno. Hija mayor de Andrés Avelino Cáceres y Antonia Moreno Leyva (Leonardini, 2015).

que se añaden los premios de virtud, medicina y escolar, y cuyo retrato es el único retrato femenino ejecutado al óleo por el artista.

Con respecto a los varones retratados Juan Antonio Ribeyro y Francisco García Calderón, decanos de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos encarnan dos importantes momentos bélicos en la centuria decimonónica; el primero referido a la Guerra con España (1865-1866) debido a sus publicaciones sobre este hecho y el segundo a la Guerra con Chile (1879-1884) al ocupar la presidencia del Perú que conllevó a su captura y prisión en Santiago de Chile entre 1881 y 1884. A Miguel Grau lo destaca por su heroica acción marítima que le costó la vida durante el combate de Angamos y a Andrés Avelino Cáceres, por su dirección de la campaña de la Breña, durante la Guerra con Chile, cuyo óleo es el único retrato ecuestre que realiza Muñiz.

3.3 Pintura social

Dentro de este tema consideramos algunas obras que presentan aspectos de la cotidianidad peruana que Muñiz tuvo a bien llevar a la tela como: *Escena en Malambo*, *Un montonero en acecho* y *No hay pago para viudas*.



Imagen 37. Picantera. Fuente: Prince (ed.), 1890, p. 10.

Una escena de lo que ocurre en Malambo es el nombre que un artículo anónimo del diario *El Comercio* brinda a la tela exhibida en la esquina de Coca y Villalta. Descrita como óleo de gran formato, la escena refiere lo que ocurría “con picantera³⁷, pisco, chicha y tipos populares auténticos, por lo que inferimos que se trataría de una fiesta popular” (Tello, 2007, p. 203) (Imagen 37).

De origen virreinal, el barrio de Malambo, ubicado en el Rímac, debía su nombre a sus árboles antifebriles plantados para contrarrestar el paludismo. Emplazado hacia el noreste de la ciudad, detrás de las murallas y del río, era recinto de esclavos africanos. A

³⁷ Picantera: Mujer que vendía picantes, estos se se hacían de carne, pescado, charque, papas, etc. como el ceviche. En el siglo XIX, los picantes se vendían en Lima por negras, quienes recorrían las calles llevando sus ollas en una gran canasta que cargaban en su cabeza. Prince (1890, p.10) menciona que para la fecha este tipo popular ya había desaparecido en Lima, debido que al incremento de fondas donde también se vendían picantes.

inicios del siglo XIX, algunos españoles se dan cuenta que Malambo estaba geográficamente bien localizado para la actividad comercial y deciden invertir en el área, para lo cual se plantaron árboles y construyendo tambos³⁸ comerciales. Tras la destrucción de las murallas, el proyecto queda frustrado y genera “un lugar de concentración de tambos, pulperías³⁹, chinganas⁴⁰, burros alfareros, cocineras ambulantes y callejones tugurizados donde habitaban negros, mestizos, indios, cholos, chinos y blancos empobrecidos” (Tejada, 2004, pp. 148-151).

Malambo, al igual que otros barrios pobres de Lima, se caracterizaba por combinar un profundo sentir religioso con un ambiente festivo. Los malambinos eran maestros en la cocina, la música y el baile; a la vez, tomaban espacios públicos para convertirlos en lugar de representaciones festivas donde el humor, la sátira, y la risa siempre estaban presentes (Panfichi, 2000, p. 5).

Al no contar con un referente visual de la obra, solo podemos inferir que Muñiz representó en este lienzo una escena de carácter costumbrista que denota lo tradicional de las costumbres malambinas.



Imagen 38. Ramón Muñiz (1893). *Baile*.
Cuaderno de dibujos, Museo de Arte de Lima.
Fotografía: Gabriela Paz y Ricardo Saavedra.

³⁸ Tambo: Palabra que procede de la voz quechua Tampu, pero que durante el siglo XIX significó posada o mesón (Granada, 1890, p. 367).

³⁹ Pulpería: Tiendas, mesones o tabernas donde se vende vino, pan, miel, queso, manteca, aceite, plátanos, velas y otros (Granada, 1890, p. 330).

⁴⁰ Chingana: En el siglo XIX, local de entretenimiento popular, similar a una taberna.

Es posible que un referente para el lienzo haya sido el dibujo de una danza (Imagen 38), la zamacueca, en el *Álbum* de dibujos.

Un montonero en acecho se exhibió en el establecimiento de Guidon, según una breve nota del diario *El Comercio* (Crónica: cuadro, 1895, p. 2), sin embargo, la obra ya era conocida desde enero del mismo año por la misma fuente.

El montonero era un personaje del siglo XIX, rescatado en algunos informes de cónsules franceses, por ejemplo, el cónsul Arnaud Hilaire Lemoyne, en la carta del 26 de diciembre de 1842, informa a su gobierno que tratan de una

[...] especie de bandidos que, en los momentos de disturbios y revoluciones, se reúnen en un tropel que se abalanza sobre las ciudades para saquearla. Sucede a menudo que el gobierno, en la imposibilidad de contenerlos, o facciones que combaten contra el gobierno, los utilizan como refuerzo tomándolos a sueldo (Urrutia, 2015, p. 36).

Asimismo, la carta del 20 de diciembre de 1874 escrita por el cónsul francés Claude de Bellonet, al narrar sobre los acontecimientos que suceden durante la revolución de Piérola contra el presidente Prado, lo menciona:

Las proclamas del presidente Prado y del pretendiente Piérola no son sino una serie de injurias donde el odio compite con la violencia, y donde cada uno de los dos adversarios se presenta como salvador de la patria. [...] los ciudadanos de las mejores familias se convierten en jefes de bandas y ladrones de alto vuelo, pillan, extorsionan y asesinan siempre en nombre de la patria [...] Los alrededores de Lima son en este momento batidos por bandas de “montoneros” cuyos jefes son ni más ni menos que los antiguos ayudantes de un ex presidente; tal como el propio hermano del Sr. Bazo y Basombrío [...] No es posible salir de Lima sin estar expuesto a ser desvalijado (Urrutia, 2015, pp. 196-197).

La crisis social y política dio pie a la mayor aparición de estos vándalos a las afueras de la capital, muchas veces organizados en grupos, como refiere la primera cita, se dedicaban a saquear ciudades y viviendas para beneficio propio, por lo que fue necesario reportar de la grave situación de Lima al extranjero. Ante estas circunstancias inferimos que durante y posterior a la Guerra con Chile, también fue notoria su presencia.

Tras el inicio de las manifestaciones, en contra de las elecciones de 1894, y el posterior estallido de la Guerra Civil peruana, es probable que los montoneros acrecienten su presencia nuevamente, pues “todo caudillo sublevado contra el gobierno de turno requir del apoyo de montoneros” (Urrutia, 2015, p. 16), razón que motivó al artista para tomarlos como referente.

La primera nota que informa del cuadro aparece en enero de 1895 y da inicio con un particular párrafo “El artista se inspira corrientemente, y esto parece natural, en el medio en que vive” (Arte pictórica, 1895, p. 1), apunte que nos revela, de manera sutilmente irónica, el avistamiento habitual de los bandidos por la población.

El escritor describe con gran interés el óleo, detalla con énfasis la figura y actitud del montonero

[...] es un hombre de la costa, vivo, despierto, el cual va montado en un caballo que camina por una quebrada. En este momento ha advertido algo y ha volteado la cara hacia el lugar por donde parece ver ese algo, concentrando su mirada, que el pintor ha sabido expresar muy bien. La rienda que sujeta el caballo se la ha pasado al brazo izquierdo con el fin de tener más libertad para preparar el arma que lleva consigo. [...] Viste un saco azul, pantalón blanco, medias botas amarillas y aparece con el poncho terciado al hombro derecho; el kepís es de vicera gacha, también azul, con una cinta blanca (Arte pictórica, 1895, p. 1).

Asimismo, precisa la acción del caballo, el cual

baja en ese instante por un declive, por lo que se le vé sentar con firmeza y tienta una de las patas delanteras. Es este un magnífico animal que de seguro no es suyo, [del montonero,]⁴¹ así como tampoco lo será la buena montura de cajón y demás avíos: así lo ha querido traducir el artista, otros montoneros detrás de él estacionados en un barranco (Arte pictórica, 1895, p. 1).

Una de las fuentes empleadas para la realización del óleo también se menciona en la nota, información que posiblemente brindó el artista. Se narra que Muñiz tomó por modelo para el traje “el que se ve en la fotografía de Courret”. El autor finaliza el artículo calificando a la obra como “una de las buenas composiciones originales” y, se toma la libertad de halagar el dibujo, el colorido y la composición, catalogándola como “excelente”. (Arte pictórica, 1895, p.1).

⁴¹ En el texto original [del montonero] está entre corchetes.

A partir de la descripción de *Un montonero al acecho* percibimos que el actuar del personaje revela su liderazgo y naturaleza vandálica; por lo que, Muñiz estaría representado al líder del grupo, atento, antes de emprender el ataque. Además, la información antes presentada nos lleva a considerar que Muñiz no solo se apoyó en la fotografía para desarrollar sus retratos, sino que también la empleo como fuente documental para los vestidos de sus personajes principales.



Imagen 39. Imagen de anuncio de A. Montori y Cia. *Grandes Almacenes*. Recuperado de: Martínez, A. (2006). “A pesar del gobierno”

Con respecto a *No hay pago para viudas*, el óleo se exhibió “en el almacén del Señor Francisco Montori (Imagen 39)⁴², situado en la esquina de las Mantas⁴³” (Arte pictórica, 1895, p. 2).

La obra es reseñada por un escritor anónimo el 24 de enero en el diario *El Comercio*.

[...] obra del pintor español, señor Muñiz, representando a la Tesorería General en un día en que la concurrencia de pensionistas por montepío es mayor que de ordinario.

Los pensionistas han leído el rótulo fijado en las ventanillas de la oficina que también aparece en el cuadro, que dice: <<No hay pago de viudas>>, siendo esta la causa de la tristeza que de ellas se apodera, cuyo estado de ánimo el pintor ha sabido expresar muy bien.

En el colorido, en la variedad y armonía de las figuras, el artista ha estado igualmente feliz (Arte pictórica, 1895, p. 2).

⁴² El almacén y comercio de alfombras y catres del español Francisco Montori, en la calle Mantas 59 y 64 (Martínez, 2006, p. 112).

⁴³ Calle Mantas (Imagen 21 primera cuadra del jirón Callao) llamada así por haber existido en ella abundantes establecimientos de venta de mantas o las también llamadas “ropa de la tierra” como se decía a las prendas de vestir hechas en el país y que era usada por los naturales (Pino, 2013).

El tema de la obra gira en torno a la pensión que debían recibir las viudas de sus esposos fallecidos en guerra. Conocemos de esta situación sobre la base del trabajo de Velásquez (2013) quien refiere que, tras la Guerra del Pacífico, la crisis fiscal generó problemas dentro de la milicia en dos temas delicados, el primero, en la contratación de instructores para la formación e instrucción de las Guardias Nacionales y

El segundo tema giraba en torno a los ingresos devengados de la <<familia militar>>. En la Cámara de Diputados, se discutía la posibilidad de declarar en insolvencia al Estado y desconocer el montepío a las viudas de los militares, aplazar las pensiones de invalidez de los excombatientes de la guerra y desconocer las pensiones de los militares en el tiempo en que no estuvo vigente el régimen constitucional esto es, durante la Dictadura de Nicolás de Piérola. La reacción de la <<familia militar>> significaba un enorme desincentivo a la carrera de las armas, el mejor método para la desmoralización del Ejército y un golpe de gracia contra la institución que debía salvaguardar la integridad, el honor y autonomía del Estado (p. 133).

En cierta medida, esto mismo se replicó en la Guerra Civil entre Cáceres y Piérola (1894-1895). De esta forma, las viudas y los heridos post-guerra quedaban desahuciados de apoyo del estado y de la propia milicia.

El interés del artista por tratar temas sociales como este nos permite reconocer su percepción de la sociedad, la inquietud por dar a conocer lo que vivían algunos ciudadanos y su interés por la realidad femenina. Asimismo, inferimos que su vínculo con los masones y el cargo que ocupó fue lo que acrecentó su interés por plasmar esta realidad, sustentado en la situación Muñiz planteó una crítica social inmersa en un tema cotidiano de épocas posteriores a las guerras.

3.4 Alegorías

Dentro de la producción de Ramón Muñiz tenemos documentada *El triunfo de la democracia*, obra cuya primera mención fue el 1 de abril de 1895 en una pequeña nota en la sección CRÓNICA del diario *El Comercio*. En ella se informa:

Sabemos que el conocido pintor señor Ramón Muñiz está concluyendo un cuadro alegórico, de tamaño natural, que representa el triunfo de la Democracia. En esta obra todas las cabezas representan á algún personaje de la coalición, destacándose las figuras de don Nicolás de Piérola y el doctor Durand (p. 2).

La importancia de la obra recayó en la temática, que anticipa el autor a partir del título de la obra, y que probablemente generase gran expectativa en el público al retratar a personalidades de “la coalición nacional” o alianza entre civilistas y demócratas como: Nicolás de Piérola⁴⁴ y el doctor Augusto Durand⁴⁵.

El artista obsequia *El triunfo de la democracia* a la bomba Iberia y es expuesta en un teatro no especificado⁴⁶. Sin embargo, el óleo le es devuelto al no obtener el permiso para rifarse. Ante esta situación, Muñiz decide regalar un pedazo o cabeza del cuadro al que quiera conservarlo, y solicita al público interesado se acerque a la calle Piedra 105, "de 1 á 5 de la tarde los días jueves 30 y viernes 31" (Avisos diversos: El triunfo de la democracia, 1896, p. 1).

La acción generó que el crítico Federico Larrañaga brindase una apreciación de la obra y de la actitud del artista en un texto publicado en *La Neblina*. Menciona que, en el óleo, Muñiz.

[...] acaba de darnos una prueba de la decadencia [de] su paleta, en un cuadro político, históricamente falso, de estilo antiguo, relamido, pobre pintura, plagado de incorrecciones de dibujo y de proporciones, representando un grupo de cabezas apiñadas, casi asfixiándose y que el viejo artista, justamente desengañado estuvo a punto de hacerlo flecos (Larrañaga, 1896, pp. 34-35).

En el mismo, el crítico señala el acto del artista como reflejo de la decadencia en “la trinidad de los maestros europeos” que conformó junto Valentina Pagani de Cassorati, Julián Oñate y Juárez; y, que apoyaron en algún momento a la nueva generación de artistas nacionales.

⁴⁴ Nicolás de Piérola Villena (Arequipa, 1839 – Lima, 1913) político peruano, fue presidente del Perú en dos ocasiones: de 1879 a 1881 y de 1895 a 1899 (Tauro del Pino, 2001, pp. 2055-2056).

⁴⁵ Augusto Durand Maldonado (Huánuco 1871 – A bordo del Grau 1923) político peruano, secundó la revolución iniciada por la coalición cívico-demócrata contra el gobierno del general Andrés A. Cáceres (Tauro del Pino, 2001, p. 867).

⁴⁶ Por la fecha es probable que se trate del Teatro Principal o del teatro Olimpo.

3.5 Pintura religiosa

El tema religioso fue llevado al lienzo por contados artistas peruanos durante el siglo XIX entre ellos José del Pozo, Matías Maestro, Ignacio Merino, Francisco Laso y Juan de Dios Ingunza.

Son varios los trabajos de tema religioso llevados al lienzo por Muñiz, uno de ellos fue documentado como: *Las tres Marías al pie de la cruz* por un escritor anónimo al final de una nota de *El Comercio*, quien la observó al visitar el taller del pintor. El autor de la nota no realiza descripción, pero destaca que la tela es excelente (Arte pictórica, 1895, p. 1).

El asunto del óleo está tomado del evangelio según san Juan 19, 25-27:

Junto a la cruz de Jesús estaban su madre y la hermana de su madre, María de Cleofás, y María Magdalena, Jesús, viendo a su madre y junto a ella al discípulo a quien amaba dice a su madre: <<Mujer, ahí tienes a tu hijo>>. Luego dice al discípulo: <<Ahí tienes a tu madre>>. Y desde aquella hora el discípulo la acogió en su casa.

Son cuatro las mujeres referidas en esta cita: María, madre de Jesús, María Salomé, hermana de María, María de Cleofas y María Magdalena; las tres últimas conforman las llamadas “tres Marías”⁴⁷, incluido en escenas de la Crucifixión de Cristo y el Descendimiento de la Cruz, mayoritariamente representadas en obras europeas.

Asimismo, están *La Magdalena* y *La sacra familia*, óleos exhibidos en la Exposición Nacional de 1892; además de una serie de los doce apóstoles perteneciente a la Colección de Lucha Álvarez Calderón. Trabajos referidos en el catálogo de la mencionada exposición⁴⁸.

⁴⁷ Según un pasaje de la leyenda dorada, rescatada por Escobar (2012, p. 87), estos personajes están ligados a la historia del parentesco de María y Santa Ana:

[...] Ana se casó tres veces y tuvo sucesivamente tres maridos Joaquín Cleofás y Salomé. Del primero de ellos o sea de Joaquín, engendró y parió a Nuestro Señor Jesucristo. Muerto Joaquín, Ana se Casó con Cleofas, hermano de San José. De este segundo marido tuvo otra hija a la que puso también el nombre de María; esta María posteriormente se casó con Alfeo y de este matrimonio salieron cuatro hijos, que fueron Santiago el Menor, José el Justo, conocido popularmente por el sobrenombre de Barsabás, Simón y Judas. Muerto Cleofás, Ana se casó con Salomé y éste, su tercer esposo tuvo una hija a la que puso el mismo nombre de las otras dos, el de María. Esta tercera se casó con Zedebeo y con él tuvo dos hijos que fueron Santiago el Mayor y Juan el Evangelista.

⁴⁸ Agradezco la información brindada a Natalia Majlluf.

3.6 Naturaleza muerta

Este género ha llegado nuestro tiempo en contados trabajos de artistas peruanos como Ramón Muñiz, Juan de Dios Ingunza, Juan Lepiani y Francisco Masías.

A partir de fines del siglo XIX el número de bodegones aumenta en la pintura peruana, y en el temprano siglo XX el género ya está bien instalado. En parte se debió a que el bodegón es un elemento del proceso de enseñanza de la pintura, y por eso mismo tantos de ellos son obras de temprana juventud, y pocos han sobrevivido (Lauer, 2010, p. 64).

Para el caso de Ramón Muñiz su obra se halla documentada como *Frutas y animales domésticos muertos*, trabajo presentado en la Exposición Municipal de 1877 gracias a José María Varela y Valle, su propietario, comandante de la bomba Lima entre 1877 y 1879. Asimismo, Tello (1997, p. 203) refiere que hay otros dos bodegones del pintor en la colección del doctor Evaristo San Cristóbal.

CAPÍTULO IV

PINTURA DE HISTORIA

Podríamos calificar este género como el que ha dado a conocer la obra de Ramón Muñiz debido a que su pintura histórica es la más divulgada, además que la crítica de su momento se detuvo en ella con elogios; a esto se añade la difusión de sus imágenes que ha permitido un acercamiento con el público, como por ejemplo lo que fueron las láminas Huascarán y Navarrete y las portadas de libros de historia.

Este tipo de pintura, difundida en Europa a partir del Renacimiento, procuraba exaltar un episodio histórico. En América Latina este tema surge en el XIX con escenas de la vida de Colón que abrirá paso a la historia moderna (Majluf, 2011, p. 63). Su representación en lienzo empezó a forjarse a la par de la lenta consolidación de las academias de arte. Para el caso de la Academia de San Carlos de México fue el pintor Juan Cordero con *Cristóbal Colón ante los reyes católicos* (1853); a los pocos años gracias a la crítica de los liberales se insertó el tema mesoamericano como *El descubrimiento del Pulque* (1869) de José María Obregón y *El senado de Tlaxcala* (1875) de Rodrigo Gutiérrez. Para el caso de Chile, el lienzo más relevante es *La fundación de Santiago* (1888) de Pedro Lira. En Cuba, el artista Armando García Menocal destacó con *La carga del Machete* (1896) referida a la Guerra de los diez años por la lucha de la independencia. Brasil sobresale con Víctor Meirelles, artista designado por el gobierno imperial para retratar *in situ* la guerra de la Triple Alianza con óleos como *Paisaje de Humaita* (1886) y *Aspectos de la Guerra del Paraguay* (1865).

Con marcada diferencia contextual, “la pintura histórica nacional del Perú se comienza a realizar en pequeña escala desde el inicio del ochocientos, considerando dentro de este asunto a las alegorías de la Patria” (Leonardini, 1998, p. 23). En el caso específico de los momentos asociados a la conquista del Perú, este “casi no había sido volcado en imágenes”, solo “hasta el gran cuadro de Montero” *Los funerales de Atahualpa* (1865-1867) (Majluf, 2011, p. 58).

Es el texto del historiador norteamericano William Prescott, *History of the Conquest of Peru* (1847), el empleado por Montero como fuente pictórica para el citado óleo. Para Majluf (2011)

más allá del texto preciso que sirve de punto de partida para la elección de la escena, es el espíritu mismo del historiador norteamericano y la modernidad de su obra lo que inspira [...]. En muchos sentidos, Los funerales de Atahualpa puede ser considerado como la primera consecuencia pictórica de la monumental obra de Prescott. La recreación del pasado dejaba de ser un proyecto erudito para volverse espectáculo popular. Había sido precisamente el carácter literario de su escritura lo que convirtió a la Historia de la Conquista del Perú en uno de los libros más leídos del siglo XIX. (p. 67)

Así, podemos considerar a *Los Funerales de Atahualpa* (1865-1867) el primer producto de la obra de Prescott en el Perú; sin embargo, este no sería el único, pues a él se le suman *La muerte de Pizarro* (1885) de Ramón Muñiz y *Cahuide en la defensa de Sacsayhuaman* (1901) de José Effio.

En el caso específico de Ramón Muñiz el tema histórico lo abordó a través de dos lienzos: *La muerte de Pizarro* y *El repase*, en los cuales nos detendremos.

4.1 *La muerte de Pizarro* (1885)

Las guerras civiles entre facciones almagristas y pizarristas se iniciaron en 1537, tras la toma del Cusco por Diego de Almagro (Almagro, 1475 – Cusco, 1538). El interés del caudillo por ocupar Lima lo llevó a capturar a Hernando y Gonzalo Pizarro, hermanos del conquistador Francisco Pizarro. Sin embargo, Gonzalo huyó con Alonso de Alvarado hacia la capital, por lo que Almagro consideró asesinar a Hernando Pizarro, idea que dejó de lado al llegar a un acuerdo con Francisco Pizarro (Trujillo, 1478 - Lima, 1541). Bajo el arbitraje de fray Francisco de Bobadilla, Almagro liberó a Hernando y se quedó con el Cusco momentáneamente, pero Hernando no marchó a España como se había comprometido, sino que partió a defender el Cusco. La batalla de las Salinas (1538) marcó el fin de Diego de Almagro a manos de Alonso de Alvarado, capitán de las tropas de Hernando Pizarro, a pesar de que Francisco Pizarro intentó impedir su muerte. Diego de Almagro el Mozo, hijo del socio de la conquista, juró matar a Francisco Pizarro y, bajo recomendación de Juan de Herrada, su mentor, no debía intervenir directamente en el hecho (Del Busto, 2005, pp. 62-64).

El asesinato de Pizarro ocurrió el 26 de junio de 1541 en Lima. El marqués ya conocía del plan que se llevaría a efecto cuando estuviera de camino a la iglesia, por lo que decidió celebrar la misa en su casa. Concluida la liturgia se ubicaron en torno a la mesa para compartir la comida: Francisco Martín de Alcántara, Francisco de Chaves, Juan Blásquez y otros soldados veteranos, cuando entró un paje exclamando que “los de Chile” venían a matar al Marqués. Los asistentes, junto con los pajes, huyeron; Pizarro quedó solo con Francisco Martín de Alcántara y Gómez de Luna. Mientras sus pajes Escandón y Vargas le ponían la armadura a Pizarro en su alcoba, se oyó un griterío. Los conspiradores, liderados por Juan de Herrada, ingresaron al inmueble y lo revisaron minuciosamente hasta encontrar al marqués, protegida por Martín de Alcántara. Ante el gran ataque Pizarro decidió salir sin armadura apoyado por los dos pajes. El historiador José Antonio del Busto relata que parecía haber ventaja para el conquistador, pues todos retrocedían ante su manejo de la espada; su fuerza se acrecentó al ver caer a los que lo apoyaban, por lo que desesperados sus enemigos pedían lanzas para matarlo de lejos. Entonces Juan de Herrada, cansado de esperar empujó a uno de los suyos llamado Narváez contra el marqués, que lo recibió con una estocada. El peso del cuerpo hizo retroceder a Pizarro y aprovechando este traspies los almagristas se lanzaron contra él. Fue entonces que recibió varios ataques, el mayor de ellos una estocada en el cuello que cortó la carótida, herida mortal que lo hizo caer. Ya en el suelo exclamó a dios pidiendo confesión, mojó sus dedos con su sangre e hizo la cruz en el suelo, al tratar de besarla uno de los de Chile le remató tirando un cántaro en la cara (Del Busto, 2001, pp. 413-419).

Si bien esta narración es una de las más actuales sobre la muerte de Pizarro, las más antiguas se remontan a publicaciones virreinales realizadas por cronistas que no llegaron al Perú o que no estuvieron presentes durante este suceso. La más temprana data de 1551, *Historia General de las Indias* de Francisco López de Gómara, eclesiástico y capellán de Hernan Cortés, quien nunca visitó Lima. Gómara cuenta que:

cargaron todos contra él y retrujéronlo a la cámara, donde cayó de una estocada que por la garganta le dieron. Murió pidiendo confesión y haciendo la cruz, sin que nadie dijese <<Dios te perdone>>, a 24 de junio de 1541 (Gómara, 1922, p. 368)

Le siguió *Crónica del Perú* del conquistador Pedro Cieza de León quien llegó “en los tiempos candentes en que la rebelión de Gonzalo Pizarro contra la corona española originó la conformación de un ejército bajo las órdenes del licenciado Pedro de la Gasca”

(Pease, F., 2005, p. 10). Dicha crónica cuenta con cuatro tomos de los cuales, solo el primero, se publicó en vida del autor en 1553. El cuarto que relata las Guerras Civiles editado en 1881 en España⁴⁹, narra:

Pues viendo los de Chile que no le podían entrar, y que había ya gran rato que estaban allí, usaron de un ardid mañoso, y fue de echarle do [sic] estaba el Marqués uno de ellos por fuerza, para que, embarazándose con él, ellos tuviesen lugar de entrarle; y así á un Narvaez, con grandes empujones que le dieron, le hicieron entrar dentro, y el Marquésle dio tales golpes que murió de ello, y los de Chile entraron dentro de rondon, y Martin de Bilbao y otros descargaron sus golpes en el Capitán, que de descubrir reinos é conquistar provincias nunca se cansó, que estaba envejecido en el servicio Real. Francisco Martin, si aprovechara su deseo conforme á lo que de sí mostró, nunca triunfaran del Marqués ni de él. El Marqués, después de haber recibido muchas heridas sin mostrar flaqueza ni falta de ánimo, cayó muerto en tierra; nombrando a Cristo, nuestro.

En 1555, *Historia del descubrimiento y conquista del Perú* de Agustín de Zárate⁵⁰ cuenta:

todos cargaron sobre el con tanta furia, que de cansado no podia menear la espada. Y así, le acabaron de matar con una estocada que le dieron por la garganta, y cuando cayó en el suelo pedia a voces confesion; y perdiendo los alientos, hizo una cruz en el suelo y la besó, y así dio el anima a Dios; muriendo así mismo alli los dos pajes del Marques, y de parte de los de Chili murieron quatro, y quedaron otros heridos (De Zárate, 1572, p.37).



Imagen 40. Felipe Guamán Poma de Ayala (1615), *Conquista*, A Don Francisco Pizarro le mato don Diego de Almagro el mestizo, capitán y conquistador, fue su padre Don Diego de Almagro el viejo. En Lima. Recuperado de: Det Kongelige Bibliotek (La Biblioteca Real en Copenhague)
<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/412/es/image/?open=id2687945>

⁴⁹ Según indicó Cieza "... únicamente había tres libros terminados de la cuarta parte (los tres conocidos) sino que indicó su decisión de que los mismos fueran guardados hasta pasados 15 años de su fallecimiento.

⁵⁰ Se tomó como referencia la edición de 1572 de la *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*.

De las tres citas, la segunda brinda una visión panorámica de la escena sin concentrar la narración en los últimos momentos del conquistador, detallando con precisión los nombres de quienes participaron en el atentado, lo que probablemente, se deba a la cercanía del hecho o a su posible postura almagrista (Pease, 2005, p. 12).

Guamán Poma de Ayala, cronista indígena del virreinato del Perú, recrea este pasaje en su *Nueva Corónica y Buen Gobierno* de 1615 (Imagen 40). En la ilustración *Conquista. A Don Francisco Pizarro le mato don Diego de Almagro el mestizo, capitán y conquistador, fue su padre Don Diego de Almagro el viejo*, Almagro "el mozo" hunde su espada en el cuello de Pizarro, tendido sobre el suelo, mientras sujeta un estandarte con el escudo de España. Es la representación más temprana ejecutada por un artista peruano, la cual no pudo ser apreciada en su momento debido a que se dio a conocer en 1908.



Imagen 41. *Asesinato de Pizarro* (1851). Fuente: Prescott, G., 1851, p. 169.

Otro asesinato de Pizarro se observa en la versión ilustrada⁵¹ (Imagen 41) y traducida al español del citado libro de William H. Prescott, *Historia de la conquista del Perú con observaciones preliminares sobre la civilización de los incas* editada por la empresa de Gaspar Roig, en 1851⁵². El grabado reproduce el instante mortal donde Pizarro recibe el ataque en la carótida, junto a la narración del suceso:

Al fin Pizarro, no pudiendo en la precipitación del momento ajustarse las correas de la coraza, la arrojó lejos de sí, y rodeándose la capa al brazo tomó su espada y salió en auxilio de su hermano. Ya era tarde: Alcántara debilitado con la pérdida de sangre cayó

⁵¹ Las ilustraciones fueron realizadas por José Gaspar Sáenz, Benet, Urrabieta, Martí y Cibera, quien realizó la totalidad de láminas sueltas que acompañaban a la obra (Martínez, 2001, p. 124).

⁵² Decidimos citar esta versión por el año de publicación y por la utilización de uno de los grabados por el artista José Effio, que nos indica la edición referida circulo en Lima.

muy luego en tierra. [...] El aposento en que peleaban era estrecho y el combate había durado ya bastantes minutos cuando los dos pages de Pizarro cayeron á su lado. Entonces Rada impaciente exclamó: <<¡Que tardanza es esta! ¡Acabemos con el tirano!>> Y cogiendo en brazos á uno de sus compañeros llamado Narvaez, le arrojó contra el marques. Pizarro en el mismo instante se agarró con él y le atravesó con su espada; pero en aquel momento recibió una herida en la garganta, titubeó y cayó al suelo mientras Rada y los demás conspiradores le hundían sus espadas en el cuerpo. <<¡Jesús!>> exclamó el moribundo, y trazando con el dedo una cruz en el sangriento suelo inclinó la cabeza para besarla. Entonces un golpe más benigno que los demás puso fin a su existencia (Prescott, p. 171).

Este relato fue tomado en primera instancia por el pintor español Manuel Ramírez Ibáñez para *La muerte de Pizarro* (Imagen 42), realizada en 1877 (Villegas, 2013, p. 503). En su obra el pintor captura el momento posterior al ataque y anterior a la muerte del marqués, cuando intenta besar la cruz que pintó en el piso con su sangre, mientras sus atacantes lo observan.



Imagen 42. Manuel Ramírez Ibáñez, *La muerte de Pizarro*, 1877. Museo del Ejército de Madrid.



Imagen 43. Ramón Muñiz (1885) *La muerte de Pizarro*. Museo de Arte de Lima. Fuente: Mali en Línea. Colección virtual.

En el Perú, el primer trabajo que plasmó este tema fue la obra de Ramón Muñiz. *La muerte de Pizarro* (1885) (Imagen 43), según un escritor anónimo de la revista chilena

El Taller Ilustrado, también fue “pintado ciñéndose escrupulosamente a la narración que de tan triste escena hace Prescott”, y destaca que el pintor “se trasladó a ese punto a fin de copiarlo con más fidelidad” (La señorita..., 1886, p. 2).

Muñiz plantea en primer plano un cortinaje y una silla envueltas por la sombra, las que recorren el lado izquierdo de la composición; el segundo plano revela la escena principal cuando Pizarro, herido en escorzo, hace una plegaria al cielo tras dibujar una cruz con su sangre en el piso, mientras una luz se proyecta del lado izquierdo a través de una escalinata, e ilumina su figura dentro de la estancia. Su atuendo consta de jubón con gorguera, gregüescos, calzas, escarpines y capa que sostiene en su brazo izquierdo, que le había servido para defenderse; la mancha de sangre en la gorguera evidencia la estocada mortal.



Imagen 44. Ramón Muñiz (1885). *La muerte de Pizarro* (Detalle). Museo de Arte de Lima. Fotografía: Gabriela Paz.

Al lado de Pizarro, yacen tres cuerpos; los dos primeros en escorzo y el último, extendido de tal forma que solo se observa de él las botas. Basándonos en la narración de Prescott se trataría de Martínez de Alcántara y los dos pajes, que apoyaron al conquistador.

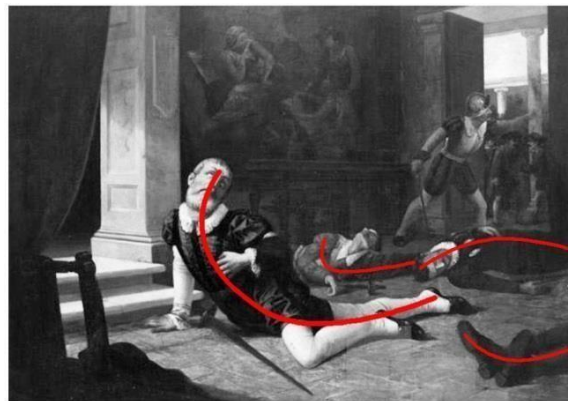
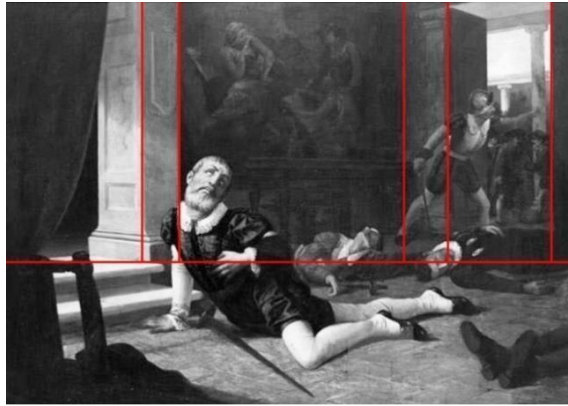
El tercer plano, menos iluminado y esbozado, muestra a un soldado almagrista con armadura, yelmo y espadín en el umbral de la puerta quien da aviso a sus compañeros. A su izquierda, la estancia decorada con un lienzo alegórico de gran formato (Imagen 44), ocupa el espacio generado entre dos pilares; bajo él una mesa sobre la que se hayan, discretamente, en medias tintas, dos piezas de cerámicas del Perú antiguo (Imagen 45) que asemejan ceramios escultóricos de prisioneros moche, probablemente las primeras en incorporarse a un lienzo de tema histórico.



Imagen 45. Ramón Muñiz (1885). *La muerte de Pizarro* (Detalle). Museo de Arte de Lima. Fotografía: Gabriela Paz.

El artista dispuso un cuarto plano, en pequeño formato, a la derecha del lienzo; se trata de un patio interior con galerías sustentados por columnas jónicas; en él se encuentran tres conspiradores reunidos. Majluf (2015, p. 196) considera que este espacio arquitectónico “recrea de manera algo reconocible, el aspecto del Palacio de Gobierno en ese momento”.

La composición de *La muerte de Pizarro* responde a un equilibrio lineal logrado a partir del contraste que generan los cuerpos en escorzo y la verticalidad de las estructuras en la estancia, evidencia clara de una enseñanza académica y del manejo de movimiento.



Muñiz emplea colores cálidos y fríos siendo los primeros predominantes en la vestimenta de los personajes secundarios (rojo y amarillo) y en el suelo (naranja con variaciones de amarillo), armonía regida por el anaranjado por ser el más perceptible. Asimismo, la luz que ingresa a la estancia se enfatiza en los colores fríos como, por ejemplo, en la vestimenta de Pizarro.

Este juego cromático genera dinámica gracias a las diagonales, que estructuran la composición siguiendo un ritmo a, b, a, b siendo “a” los sectores con menos luz y “b” los más iluminados.



Muñiz presenta los últimos momentos de Pizarro, tras recibir la herida mortal en el cuello, daño que no le dio muerte inmediata. Según la narrativa de Prescott, Pizarro muere al recibir un golpe benigno, posterior a la estocada; es ahí cuando, al ver consumadas sus acciones, los almagristas deciden retirarse. Esto evidencia que Muñiz no plasmó la obra ciñéndose de manera exacta a la narración; al destacar la herida en la garganta, generó una escena cargada de dramatismo y misticismo, con la finalidad de inmolar la figura de Pizarro, alejándolo del golpe final en el violento magnicidio.

Para realizar la obra, Muñiz tomó como referencia a *El torero herido* (1871), escultura del catalán Rosend Nobas (Imagen 46), cuya postura y dramatismo repite por completo en su Pizarro. Un grabado que reproduce el trabajo de Nobas fue difundido en *La ilustración española y americana* (Imagen 47), revista española que circulaba en Lima en la segunda mitad del siglo XIX, por lo que inferimos que Muñiz no se apoyó de la escultura original sino en el grabado reproducido en la revista. Para el rostro del conquistador, Muñiz recurrió a una imagen de Cristo, cuyo estudio llevo a cabo en su *Álbum* de apuntes.



Imagen 46. Rosend Nobas (1871). *El torero herido*. Yeso, 74,3 x 129,3 x 61,7 cm. Fuente: Catálogo digital del Museo nacional de d'art de Catalunya.



Imagen 47. La Ilustración Española y Americana (1875), *Progreso – moral en España – Muerte de un torero en Plaza* – (Copia de una escultura de D. Rosendo Novas).

En lo que respecta al espacio, recuerda a *Las meninas* (1656) de Diego Velázquez (Imagen 48). Muñiz trabaja este recurso al colocar parte de un cortinaje y una silla a contraluz en el lado izquierdo del primer plano, similar al lienzo que recorre el lado izquierdo de la obra de Velázquez. Otros elementos también permiten señalar a *Las meninas* como referente; por ejemplo, el tratamiento de la luz y la definición. Acerca de *La muerte de Pizarro* esta presenta dos entradas de luz, una que procede del lateral izquierdo y otra que emerge a partir del umbral de la derecha, con la figura de un soldado. Muñiz concentra la definición en el dibujo de la escena principal, y la disminuye gradualmente al avanzar en los siguientes planos, priorizando los puntos de luz, formas empleadas por Velázquez.

Otro elemento importante son los cuadros que decoran la estancia. Calvo Serraller (s.f.) menciona que en *Las meninas* una de las interpretaciones más defendidas es la que

sustenta que los óleos con episodios mitológicos representados en el ambiente: *Palas Atenea y Aracne*, y *Apolo vencedor de Pan*, copias realizadas por Juan Bautista Martínez del Maso procuran exaltar la nobleza de la pintura.

Como acertadamente el profesor Gállego interpretó, ambas fábulas aluden al triunfo del arte sobre la artesanía y en este caso concreto, a la superioridad de la pintura, por su naturaleza liberal, sobre la habilidad en la realización de las artes manuales (Calvo, s.f., p. 1)



Imagen 48. Diego Velásquez (1656) *Las meninas*. Óleo sobre lienzo, 318 cm × 276 cm. Museo del Prado, Madrid.

Este recurso también fue empleado por Muñiz al colocar un lienzo alegórico al fondo de la estancia (Imagen 49).



Imagen 49. Ramón Muñiz (1885). *La muerte de Pizarro* (Detalle). Museo de Arte de Lima. Fotografía: Gabriela Paz.

En este caso, el tema de la tela en la estancia es una alegoría a las artes oficiales, que reconocemos a partir de los elementos que portan los personajes representados como una pequeña escultura, un arpa y un lienzo.

La imagen es una copia casi exacta de la alegoría de la portada de la revista *La ilustración española y americana* (Imagen 50), grabada por Severini y firmada por el pintor español Eduardo Rosales, para la edición semestral a partir de 1870. La portada, de clara estructura arquitectónica, presenta el título de la revista enmarcada dentro de un rectángulo en la parte superior, al que le sigue, entre dos columnas barrocas, un medallón circular al centro con las figuras alegóricas de la música, la pintura y la escultura sentadas; junto a ellas, la ciencia con su característica rueda dentada sobre la cual se afirma. En la parte baja se haya una cartela con la fecha modificada semestralmente y donde se indica el año y el semestre.



Imagen 50. Portada: *La Ilustración Española y Americana* (1883).

En *La muerte de Pizarro*, el lienzo de la habitación plasma las alegorías referidas a las artes, razón por la cual el artista excluye la rueda. Como se ha mencionado párrafos anteriores, la mesa bajo el lienzo está adornada con dos ceramios moche (Imagen 51) que, de forma sutil, nos orientan hacia una contraposición de ambos tipos de arte. Bajo este contraste, inferimos una posible alusión de parte del artista a la superioridad del arte

académico español sobre el milenarismo pasado peruano. Otra interpretación podría aproximarnos, más que a un contraste de superioridad, a un equiparar ambas tradiciones artísticas y confrontarlas como manifiesto del choque cultural del proceso de la conquista.



Imagen 51. Cultura Moche. *Botella escultórica con representación de prisionero*. Cerámica, 1,86 cm x 1,66 cm x 1,29 cm. Museo Larco. Fuente: Catálogo online Museo Larco

Si nos enfocamos en el mensaje del cuadro, más que la muerte del conquistador la obra podría sugerir, mediante elementos poco perceptibles como las dos esculturas de los prisioneros que van a ser sacrificados, un mensaje de agonía y un preludio de la muerte del conquistador a través de diferentes símbolos.

La muerte de Pizarro de Ramón fue posiblemente expuesto por primera vez en Chile para setiembre de 1886, en la Ville de París⁵³ (La señorita ..., 1886, p. 2) junto con un *Don Quijote*, obra de la pintora chilena Jenoveva Merino⁵⁴. Durante la permanencia de la tela en Valparaíso, Majluf (2015, p. 196) señala que fue copiada por el pintor chileno Pedro Lira.

Años después, la obra pasa a manos del comerciante español Miguel Garreta (Imagen 52), en cuya colección figura para el año 1923 (Cáceres, 1923, p. 173). Rebagliati enfatiza que este óleo ocupa un lugar preferente en la colección de dicho caballero y distingue a Garreta por guardar “esa portentosa reliquia artística” (1924, s.p.).

Al parecer la obra no fue exhibida en Lima, detalle inferido por el comentario del escritor anónimo:

⁵³ La Ville de París, ubicada en el Pasaje Bulnes, fue una tienda especializada en novedades para señoras y caballeros, preferida por la aristocracia santiaguina (Rojas, M. & Imas, F., 2014)

⁵⁴ Genoveva Merino Marin, pintora de Valparaíso, Chile (Rojas, 2006, p. 21)

Una feliz casualidad nos ha hecho conocer una de las obras pictóricas casi desconocidas de nuestro público. [...] Ójala que don Miguel Garreta, propietario de este cuadro casi inédito para nuestro público [...] se decida a exhibirlo en algunas de las vidrieras de los almacenes céntricos de nuestra ciudad, para que puedan contemplarlo las muchas personas que indudablemente desconocen uno de los mejores lienzos del inspirado pintor. (El asesinato de Pizarro, s.f., s.p.)

Al parecer, el lienzo solo se conoció por reproducciones periodísticas.



Imagen 52. Don Miguel Garreta, Fuente: Cáceres, E. (1923). *España en el Perú*.

El cuadro pasó a manos de Carola Orezolli⁵⁵, donante de la tela en estudio al Museo de Arte de Lima, en 1992 y fue llevada a París, Francia para la exposición “L’Inca et le Conquistador” en el Musée du quai Branly en 2015.

Acerca del cuadro en estudio existen varias revisiones y escritos que han antecedido la presente investigación. El primero data de 1924, publicado en la revista *Mundial* bajo la firma del abogado y periodista Edgardo Rebagliati, quien cataloga el cuadro como “perfecto”, pues reúne tres condiciones fundamentales; técnica, colorido y emoción en el espectador, además de representar un episodio de la historia de la conquista. Para el escritor, la obra muestra “un verismo glorioso”, un buen empleo de fuentes para su realización y la “única tal vez, que inmortalizó la muerte de Pizarro”.

Asimismo, el escritor alude a los críticos de la producción artística de Muñiz,

Ocurre con frecuencia el caso de que el artista de a sus lienzos una tonalidad pasmosa pero que dibuja mal o interpreta peor el tema escogido. Otros, en cambio, sobrecojen de admiración por la fuerza intensa de calor emocional que dejan en sus cuadros, pero se pierden si la mirada penetrante del crítico analiza, con la estética en la mano, la ejecución

⁵⁵Los Orezolli, son considerados como una de las familias más adineradas de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX (¿Quiénes fueron..., 2017).

de su obra. [...] En estos días truculentos de alteraciones e innovaciones en los que cada artista parece que sintiera el apremio de forjar una nueva extravagancia para solaz de sus capillas de cretinos resulta una *rara avis* el pintor que respetando los fueros sagrados del Arte produzca la obra bella y diáfana, completa y rotunda, magnífica y sincera (Rebagliati, 1924, s.p.).

Forma parte del archivo Antonino Espinoza del Museo de Arte de Lima, otro escritor anónimo que probablemente data de la misma época. El autor califica como “genial” la concepción y la ejecución de la obra, y elogia “la colocación simétrica” del fondo y el naturalismo. Sostiene que:

[...] en los detalles, la golilla del jubón de Pizarro y la luz de la cara que el moribundo solo recibe por un lado están tratadas con tal habilidad, que se reconoce la técnica del artista que ha sabido evitar los efectos violentos que á veces desfiguran los cuadros de esta índole, restando al semblante el parecido natural del mismo y el realismo que la escena exige (Anónimo, s/f, s/p).

Líneas adelante el articulista refiere que el óleo está desarrollado “á base de una técnica casi académica, en la que destaca la influencia flamenca, y pictórico de brillante colorido”. Asimismo, la considera como uno de los mejores lienzos de Muñiz, al nivel de las grandes obras y la “única existente sobre el asesinato de Pizarro”.

La doctora Nanda Leonardini también brinda un pequeño análisis del lienzo, junto a otras obras de carácter histórico posteriores a la Guerra del Pacífico que colaboraron “a formar la identidad de una nación que renace de un duro golpe” (Leonardini, 1998, pp. 266-267). Sobre el mismo, Majluf refiere: “Muñiz presenta el acontecimiento como una suerte de escena fundacional de la historia política del país, primer golpe de estado que encontraría una nueva réplica a fines de año con la caída del gobierno de Miguel Iglesias” (2015, p. 196).

Majluf plantea así que Muñiz, en *La muerte de Pizarro*, evoca los acontecimientos del pasado para relacionarlos con los del presente, en este caso la caída de Iglesias tras el golpe de Andrés Avelino Cáceres (1884).

Si bien algunos autores consideraron, a inicios del siglo XX, a esta obra como la única de este tema, ello no era así. En 1886, Teófilo Castillo y Graciano Mendilaharsu, este último pintor argentino, presentan el mismo tema en los lienzos *La primera revolución* (Imagen 53) y *El asesinato de Pizarro* (Imagen 54) (Villegas, 2013, p. 504), respectivamente. Para 1904, Castillo retoma la composición de *La primera revolución* en

un nuevo lienzo que titula *El asesinato de Pizarro*⁵⁶ (Imagen 55) y tres años más tarde, Lepiani lleva a cabo una tela bajo el mismo tema⁵⁷.



Imagen 53. Teófilo Castillo (1886) *La primera revolución*. Óleo sobre lienzo, 26 cm 39,5 cm. Palacio de gobierno. Fuente: Sistema Nacional de Registro de Bienes Culturales Muebles.



Imagen 54. Graciano Mendilaharsu (1886) *El asesinato de Pizarro*.

A partir de este listado reconocemos que *La muerte de Pizarro* de Muñiz, no es la única obra de este tema, pero si la primera trabajada en América y, por lo tanto, la que, quizás, incentivó el interés de otros pintores.

⁵⁶ El segundo óleo de Castillo se destruyó tras el incendio del Palacio de Gobierno, en 1921, un año después de haber sido adquirida por Augusto B. Leguía (Saldaña, 2018, p 71).

⁵⁷ . También hemos encontrado referencias de una pintura de Daniel Hernández abordando el tema de la muerte del conquistador, pero sin una fecha específica.

El tema de la muerte de Pizarro es retomado hasta la actualidad; tal es el caso de las ilustraciones realizadas por el pintor Benjamín Mendoza y Amor (1933-2004) en el libro *El Conquistador. Los mullungos, el qhapacñam y las mujeres del conquistador* (2010) donde recrea varias escenas referidas a la historia de la conquista.

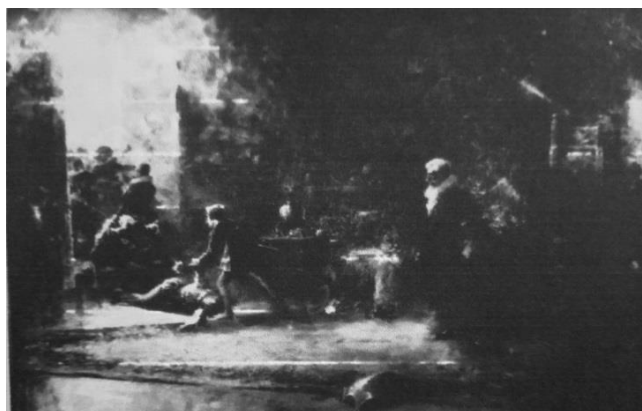


Imagen 55. Teófilo Castillo (1886) *El asesinato de Pizarro*.
Óleo sobre tela. Fuente: Archivo fotográfico de Luis Ugarte.

Es necesario reconocer que la difusión de la obra de Muñiz de manera masiva fue hecha a partir del material educativo como las láminas Navarrete (N° 503) y Huascarán (N° 160), donde solo se reproduce un detalle de *La muerte de Pizarro* sin dar crédito al autor.

En conclusión, *La muerte de Pizarro* es una de las primeras obras de carácter histórico en el Perú y la primera de su tema en América, cuya importante carga simbólica, inmersa sutilmente en la estancia, se manifiesta en el análisis detenido del lienzo. Asimismo, es necesario reconocer que, al pasar el tiempo, el material didáctico permitió que su difusión en las nuevas generaciones.

4.2 *El repase o Un episodio de la batalla de Huamachuco (1888)*

El distrito de Huamachuco, provincia de Sánchez Cerro, departamento de La Libertad, fue escenario de la batalla de igual nombre, acción bélica que se desarrolló en la llanura de Purumbamba, el 10 de julio de 1883 (Tauro del Pino, 2001, p. 1195), entre las fuerzas peruanas bajo el mando del general Andrés Avelino Cáceres y el ejército de Chile comandado por el coronel Alejandro Gorostiaga, en el marco de la Campaña de la Breña⁵⁸, durante la Guerra con Chile (1879-1884).

Las tropas de Cáceres en la batalla de Huamachuco, así como en la citada campaña, no era un ejército regular, pues estaba conformada por pobladores del área, motivados a defender el territorio bajo las órdenes del general. Para ello, Cáceres,

vendió sus bienes para costear las necesidades logísticas del ejército y consiguió con este ejemplo que los pueblos, contribuyeran con dinero, alimentos y ganado, etc. para atender la defensa de la patria, como los grandes conductores militares. [...] Imaginemos un paraje andino cualquiera y por el camino existente a la fuerza invasora avanzando. Allí apostados en las alturas de los cerros están *las fuerzas breñeras* de Cáceres sin armas más que hondas, lanzas, rejonos y galgas. (Cusman, 1984, pp. 131- 132).

La batalla de Huamachuco es recordada por ser el último encuentro bélico de la Guerra con Chile. Cáceres, en una carta, reseñó lo ocurrido a Don Juan M. Espora, en la carta cuenta

La victoria resplandecía ya sobre las armas del Perú, cuando una desgraciada circunstancia cambió la faz de la lucha. Nuestro armamento reunido en pequeñísimas raciones, no era de un solo sistema ni tampoco las municiones, había sido preciso calibrar éstas por medio de un procedimiento defectuoso, pero el único posible para nuestra carencia absoluta de recursos, y esas municiones en rifles de otro sistema, produjeron al fin el entorpecimiento que los inutilizó, dejándolos obstruidos por los casquillos. Esta circunstancia se produjo fatalmente en la mitad, cuando menos, de nuestro armamento y en el instante más preciso para lanzar al enemigo de su última posición y ponerlo en derrota, sin que tuviéramos siquiera una sola bayoneta para atacarlo más de cerca. Nuestros soldados en estos momentos de coraje y de impotencia tiraban sus rifles inutilizados y eran perseguidos y fusilados por los mismos a quienes acababan de hacer retroceder. El desastre fue entonces inevitable y el enemigo lanzó sus partidas sobre nuestros heridos y cansados, a quienes victimaron sin piedad. Nadie faltó a su deber en ese día memorable: jefes y oficiales y tropas se batieron denodadamente y con ellos muchos distinguidos ciudadanos que habían venido de Lima a ofrecerme su patriótico concurso.” (Cáceres, 2014, p. 14).

⁵⁸ Llamada así "por haberse realizado entre las quebradas andinas, pobladas de peñas y maleza" (Cayo, 2004, p. 94). La campaña sucedió en la última etapa de la guerra, conocida como período de resistencia (1881-1884).

El contraataque chileno consistió, basados en la descripción de Cáceres, en el aniquilamiento de los soldados peruanos. El historiador Jorge Basadre (1962) señala que en esta batalla "El "repase" o ultimación de los heridos fue total. Igualmente, los prisioneros sin excepción recibieron la muerte. La población de Huamachuco sufrió el castigo del saqueo y del incendio" (p. 2633). Raimundo Valenzuela, jefe del ejército chileno, justifica este acto realizado por las tropas chilenas en su texto *La Batalla de Huamachuco*: "Es inútil decir que en el delirio de la persecución i de la victoria nuestros soldados no perdonaban a nadie. Enemigo alcanzado era enemigo muerto". (Valenzuela, 1885, p. 60).

Es necesario rescatar que la acción del repase era ya considerada un crimen por la Convención de Ginebra de 1864, a la que ambos países estaban adheridos (Vásquez, 2012); la mencionada convención refiere que "Los militares heridos o enfermos serán recogidos y cuidados, sea cual fuere la nación a que pertenezcan" (Comité Internacional de la Cruz Roja, s/f). Sin embargo, aún bajo este tratado, Valenzuela justifica la acción de su tropa, pues "... ellos acababan de cometer crueldades que justificaban las represalias" (Valenzuela, 1885, p. 60), refiriéndose a lo acontecido en la batalla de la Concepción en julio de 1882.

Uno de los personajes maltratados por la historia, al ser ignorado, es la rabona, quien

Cuando el indio sucumbe en pelea, su desaparición no se nota y sólo la *rabona*, su compañera inseparable, que ha compartido con él todas las fatigas y sinsabores de la campaña, es la única que vierte lágrimas de pesar y de desconsuelo. (Prince, 1890, p. 19).

Registradas “desde la conquista hispana en América”, la presencia femenina fue permanente en los ejércitos (Leonardini, 2013, p. 227). Las rabonas (imagen 56), conocidas en otras latitudes de América Latina como soldaderas o Adelitas (México), troperas (Ecuador), gulas o juanas (Colombia y Ecuador), cantineras o vivanderas (Chile), troperas (Venezuela), mambisas (Cuba) “comienzan a ser pintadas de manera individual después de la independencia” (Leonardini, 2013, p. 228).



Imagen 56. Maunoury y Courret Hnos. *Soldado peruano y su rabona*. Tomado de *Autorretrato, Perú 1850-1900*.

En la pintura latinoamericana, formaron parte de cuadros históricos de grandes dimensiones elaborados por el pintor colombiano José María Espinosa (1796-1883), para una serie destinada a relatar la guerra de emancipación. El artista se detuvo en ellas en escenas precisas socorriendo a los soldados o bien empuñando armas; tal es el caso de *Batalla de Tacines*, *Batalla de Juanambú*, *Batalla de Calibío* y la *Batalla de los ejidos de Pasto*. En el caso de México están representados en el óleo de Francisco de Paula Mendoza, titulado *El perdón de los belgas* referido a un acontecimiento acaecido durante la invasión francesa a la república mexicana. Ellas se encuentran en el extremo izquierdo de la tela dándole de comer a los soldados. Para la década de 1920, el muralista José Clemente Orozco las retrató en diferentes obras como *Revolucionarios y zapatistas*, mientras Siqueiros lo hizo en el mural *La revolución contra la dictadura porfiriana*, así como el mural *México* pintado en la ciudad de Chillan en Chile. No se puede pasar por alto el trabajo gráfico de José Guadalupe Posada con zincografías como *Revolucionarios* o *Calavera revolucionaria*.

Para el caso del Perú, la rabona, también llamada “amorosa” (Prince, 1890, p. 20), fue la compañera del infante durante las campañas militares y tenía como función atender a su soldado en todas sus necesidades. Su presencia fue imprescindible desde las campañas independentistas, pues si bien velaban por su esposo, padre u hermano “ocasionalmente tomaban las armas en caso de necesidad” (Leonardini, 2014, p. 228).

A pesar de estar bajo el anonimato se conoce de algunas rabonas que resaltaron por su participación y apoyo, como es el caso de Antonia Moreno de Cáceres, llamada “Mamay Grande” por los indios de la sierra (Leonardini, 2014, p. 182).

Sobre estas importantes mujeres que estaban a la retaguardia de las tropas, Prince menciona, para 1890, que cada una de ellas,

[...] le prepara la comida, tanto en los cuarteles cuanto en los campamentos, y ella también es la que lava su ropa y cuida de su limpieza. [...] Cuando algún cuerpo está en marcha, las *rabonas* van a su retaguardia y caminan al igual de la tropa, y esto no es solamente ahora que hay ferrocarriles y anchas carreteras, sino que fue también en las épocas y tiempos en que no se contaba con tales adelantos y facilidades. Es en extremo sorprendente la resistencia de esas pobres mujeres y lo que sobre todo parece inverosímil [...] es que las indias y principalmente las *rabonas*, llegan á alumbrar en los caminos, y para no retrasar su marcha, acto continuo de dar á luz la criatura, la carga a la espalda y siguen e viaje, como si nada hiubiera acontecido. (p. 21)⁵⁹



Soldado y rabona.

Imagen 57. Marcoy, P. (2001), *El soldado y la rabona*.

Prince rescata la figura de la rabona con el interés de corregir “la triste y decadente” (Prince, 1890, p. 19) imagen que de ella tenían algunos autores de países extranjeros,

⁵⁹ Un análisis más detallado se brinda en el artículo *Presencia femenina durante la guerra del pacífico. El caso de las rabonas* (2014) de la doctora Nanda Leonardini.

refiriéndose a *Voyage de l'Océan Atlantique à l'Océan Pacifique à travers l'Amérique du Sud* (1869) de Paul Marcoy.

Finalmente, y como colmo de lo ridículo, represéntase en esa *verídica* obra de viajes, el tipo de la india rabona ó mujer del soldado, bajo la figura de una furia, cargando no sólo los útiles de su menaje, sino hasta las armas de su marido. Reproducimos también este grabado, copiado de la misma obra, para que nuestros lectores puedan juzgar [...] la verosimilitud y exageración en las descripciones que de estos países hacen los escritores europeos, que más buscan en su fantasía que en la verdad, los materiales de sus obras. (Prince, 1890, pp. 4-5)

El grabado referido por Prince (Imagen 57), no es la primera imagen que se difunde de una rabona; existen trabajos de Francisco “Pancho” Fierro (Imagen 58), Leonce Angrand, André Auguste Bonnaffé, e ilustraciones xilograficas y litográficas en los libros de Paul Marcoy y Manuel Atanasio Fuentes (Leonardini, 2014, p. 178) y Ricardo Miró⁶⁰ (1900).



Imagen 58. Fierro, P. (1850-1860), *El soldado y la rabona*.

La contra carátula de la revista *Cáceres* N°5 reproduce la ilustración de la portada de *L' Monde Illustré* N° 1328 (Imagen 59), grabado inspirado en una escena ocurrida durante la Guerra con Chile. Como pie de dicha reproducción figura la siguiente nota

representa a guerrilleros peruanos atacando con galgas, hondas y rifles a una columna chilena emboscada en un paso a la cordillera. Dicho suceso, a decir de Henry Martin, corresponsal de esa revista en el Perú, ocurrió durante la contraofensiva patriota que comandó el general Cáceres, expulsando a los chilenos del Valle del Mantaro.

⁶⁰ Ilustrador de *Episodios nacionales de la guerra del Pacífico, 1879-1883* (1900) del autor Ernesto A. Rivas.



Imagen 59. Gerárdin, A (1882), *Guerre du Pacifique*.
Portada, ilustración *Le Monde Illustré* N° 1328.

El grabado fue realizado por Auguste Gerárdin (1849-1933), pintor, diseñador e ilustrador francés. En la imagen reflejó la realidad de la tropa peruana que, conformadas por comunidades andinas, se defendían con rifles y armamento rústico debido a la falta de equipo. Pocos hombres visten uniforme militar oficial, mientras que la mayoría lleva sombreros, chullos, ponchos, sacos y ojotas; se distingue entre los varones a una rabona que empuja una roca de gran tamaño hacia abajo del risco apoyando así el ataque peruano contra los chilenos ubicados a los pies de la cumbre. La ilustración podría ser la única realizada del suceso durante la guerra.

El repase (Imagen 60), cuadro originalmente intitulado, también llamado *Un episodio de la batalla de Huamachuco* (Gutiérrez de Quintanilla, 1916, p. 8) presenta rúbrica “R. Muñiz” al lado izquierdo inferior (Imagen 61). Si bien historiadores fechan la obra para 1888, no hemos podido observar claramente la fecha en la firma inscrita o comprobar documentalmente la información.



Imagen 60. Muñoz, R. (1888), *El repase o Último Episodio de la Batalla de Huamachuco*.

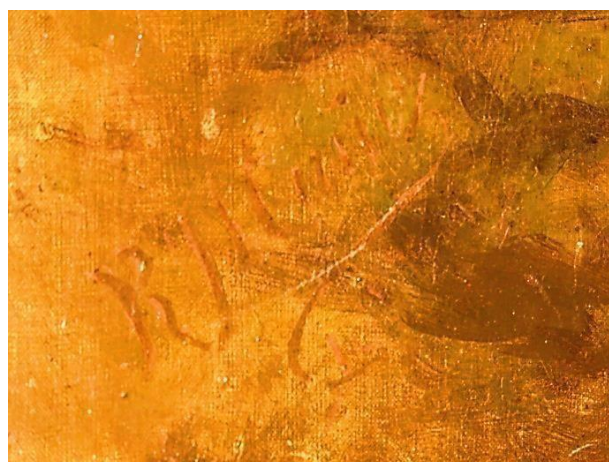


Imagen 61. Muñoz, R. (1888), *El repase o Último Episodio de la Batalla de Huamachuco*. (detalle)

El citado óleo está estructurado en cinco planos. Muñoz trabaja, con gran detalle, el primero, donde un grupo de cuatro personas conforman esta escena trágica. Muestra a un soldado peruano uniformado de blanco, inconsciente, tendido sobre el suelo, siendo defendido por su rabona del ataque de una bayoneta calada que empuña un chileno. Atrás, “en el claro formado al centro, yace el cuerpo del vástago de la pareja, olvidado por la madre en el apuro frente a la muerte” (Leonardini, 2014, p. 181) y a un lado, sus objetos (olla de barro y taza de lata) semi-envueltos en su lliclla listada; la mujer, con expresión suplicante, extiende su brazo derecho para interponerse en el ataque y proteger el cuerpo de su pareja, razón por la cual la bayoneta apunta al corazón de la rabona.

El uniforme del soldado peruano está complementado con mochila azul, zapatos negros y quepi blanco. Tanto quepi como arma, se hayan en el suelo, al costado. El soldado chileno viste quepi blanco, chaqueta azul de faldón largo con botones dorados, canana doble blanca, con bolsillos individuales, pantalón garance lacre y botas beige. La mujer de cabellos trenzados luce aretes de oro, blusa verde, pollera roja, lliclla cintada y sobre el suelo su sombrero. El lloroso niño de blanco está parcialmente cubierto con una manta verde.

En segundo plano Muñiz se detiene en el paisaje rocoso donde yacen algunos hombres. Del lado izquierdo, un chileno de uniforme bicolor tendido de cúbito dorsal sobre el suelo, con los brazos abiertos y las piernas dobladas, junto a su caballo blanco también caído, da la espalda al espectador. A la derecha, un peruano, de blanco; tanto su quepi como su fusil están detrás de él, extendido, en diagonal.

En el siguiente plano, bajo las colinas y con menor definición, se abre paso la escena de batalla donde, de la bruma, emerge la caballería chilena hacia la derecha con dirección a la infantería peruana que apunta sus armas. En el cuarto plano, hay dos soldados de blanco, tirados en el suelo; el que está boca abajo se cubre la cabeza con el brazo izquierdo, mientras el otro intenta reincorporarse. El último plano, del lado derecho, insinúa una amplia escena de guerra mediante una serie de formas difuminadas y poco perceptibles.

Técnicamente, el trabajo del entorno podría considerarse como plano pues, si bien marca una profundidad con la disminución del detalle y el tamaño de los personajes, no define con precisión la perspectiva lateral y coloca a personas con la intención de rodear la escena principal, lo que hace del fondo un complemento o acompañamiento y no un escenario donde se desarrolle la escena.

Para el análisis de la obra consultamos el libro de Claudio Fernández y Patricio Greve, *Uniformes de la Guerra del Pacífico, 1879-1884* (2006). En él encontramos que, si bien las ilustraciones se asemejan al uniforme planteado por Muñiz, estos no son iguales. El uniforme del peruano que más se parece al de la obra es el del Soldado de Artillería del Ejército del Centro: “Vestido de tocuyo blanco, con los vivos rojos característicos en este Ejército. Usa como distintivo unos cañones cruzados coronados

por una granada flamígera” (Fernández y Greve, 2006, p. 167). En el caso del militar chileno, el uniforme coincide con el del Soldado del Batallón “Chacabuco” 6° de Línea

Tenida de combate utilizada por los defensores del poblado de Concepción, el 9 y 10 de julio de 1882. Lleva uniforme completo de paño gris azulado, incluso el quepis de confección nacional. Utiliza canana simple de tela de buque, de diez bolsillos, ampliamente utilizada para esta campaña. [...]. La chaqueta lleva puños y cuello rojo. El soldado se distingue por un número 6 de latón en el frente del quepis; en otros casos lo lleva también en el cuello. Porta en bandolera la frazada de abrigo. Las botas de color amarillento, llevan tiradores de cuero (Fernández y Greve, 2006, p. 163).

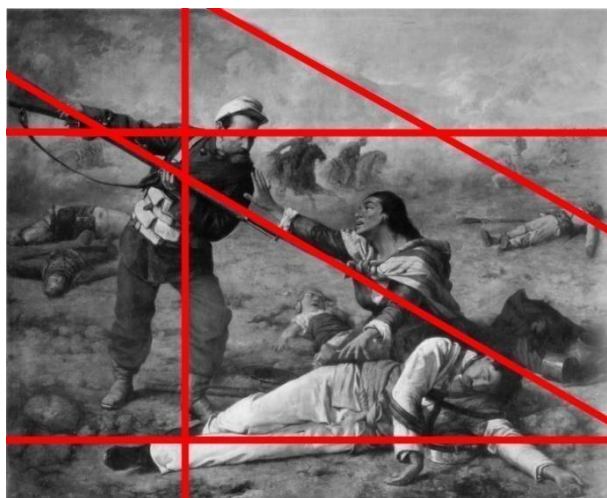
Con mínimas diferencias, Muñiz se toma la licencia de realizar los uniformes de una manera general, para aludir a los ejércitos de cada país, posiblemente basándose en lo que presencié en esa época o en ilustraciones tomadas de *La Ilustración Española y Americana*, donde se difundía información de lo ocurrido durante la Guerra con Chile (Imagen 62).



Imagen 62. Tipo de soldado chileno de infantería. Ilustración española, *La Ilustración Española y Americana* (1880).

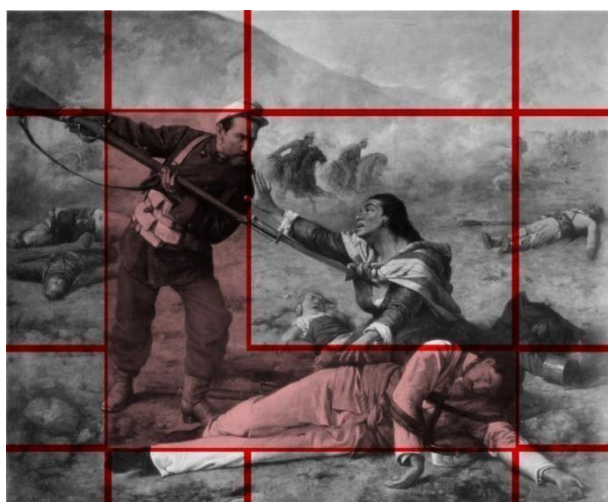
En lo que respecta a la composición de la obra, el primer conjunto de líneas la conforman dos paralelas y diagonales que cruzan el cuadro, marcadas en primer plano

por la bayoneta y en un plano posterior, por la pendiente del cerro; otras dos líneas horizontales paralelas se marcan por el cuerpo del soldado peruano y por el horizonte proyectado a los lejos; finalmente una línea vertical formada por el cuerpo del soldado chileno. Este juego de líneas genera un zig zag que se estabiliza por medio de la línea vertical, esto para maxificar la proyección del espacio hacia el lado derecho donde la batalla aún se lleva a cabo.



El siguiente conjunto de líneas revela el punto focal del lienzo. Estas líneas proceden de diferentes componentes de la obra. En primer lugar, la bayoneta del chileno, las piernas y el brazo izquierdo del peruano y los cuerpos de los soldados en segundo plano; todas ellas se concentran y coinciden en la punta de la bayoneta en el pecho de la rabona. Esto enfatiza el protagonismo en la mujer y concentra la escena en el inminente repase

Es propio resaltar la composición en L que pretende resaltar aspectos importantes en la obra. Esta se observa claramente en el área del primer plano, y está formada por los actores de la guerra, es decir soldados de ambos ejércitos. Así a pesar de que la rabona destaca entre otros personajes por la dirección de las líneas, los personajes que la acompañan no pierden protagonismo.



Asimismo, gracias a la gama cromática empleada destacan los protagonistas sobre un fondo tratado en tonos ocre. El soldado viste uniforme blanco, el chileno, rojo y azul. En la rabona y su hijo destaca el color verde en sus vestimentas a modo de enfatizar su vínculo sanguíneo. Desde el punto de vista cromático el pantalón rojo del chileno se complementa con la chompa verde de la rabona, hecho que enfatiza un equilibrio en primer plano donde se desarrolla la escena principal.

El repase orienta al espectador a involucrarse en la escena al colocar en primer plano el motivo principal, a destacar como héroes a personajes anónimos, al ver el sacrificio de los soldados y mujeres en la lucha por defender el territorio durante la Guerra con Chile y, en el momento en cual el cuadro fue concebido, a experimentar el acontecimiento reciente y comprender la entrega desinteresada del pueblo peruano en defensa de su soberanía.

Inicialmente propiedad del Club Revólver⁶¹, en 1907 (Imagen 63), la obra ingresa junto a *La respuesta de Bolognesi*, de Juan Lepiani, al Museo de Historia Nacional, según el comprobante del 25 de abril del mismo año hasta 1914⁶² (Gutiérrez, 1916, p. 67).



Imagen 63. Salón principal del Club Revolver (1908) Recuperado de: <https://www.facebook.com/limaantigua/posts/1637099209658545>

Años más tarde, el óleo pasa a formar parte de los bienes histórico-militares del ejército. Al inaugurarse el Museo del Real Felipe, el 23 de julio de 1945, la tela es exhibida en la Sala Cáceres (Imagen 64), donde estaban “numerosas reliquias de la infausta guerra, como fusiles, cañones y trofeos diversos” (De la Barra, 1957, p. 74).

⁶¹ El club Revólver se fundó el 3 de setiembre de 1885. A inicios del siglo XX, el club se encontraba al lado instaló su campo de tiro a un lado del Palacio de la Exposición. Posteriormente el local fue demolido para construir la prolongación de la avenida del Sol (antiguo nombre de la avenida Wilson, hoy Garcilaso de la Vega) y se trasladó a el distrito del Rímac. (Pacheco, 2016, p. 58).

⁶² Fecha en la que el club solicita la devolución de la tela al museo, pues el mencionado club trasladaba su sede al Rímac.



Imagen 64. Sala Cáceres, 1957. De la Barra, F. *Monografía histórica del Real Felipe del Callao y Guía del Museo Histórico – Militar*

Actualmente, *El repase* se mantiene en la sala de Homenaje a la mujer peruana (Imagen 65), junto a otros cuadros que lo acompañan; la sala en cuestión lleva ese nombre para resaltar la participación femenina en las guerras.

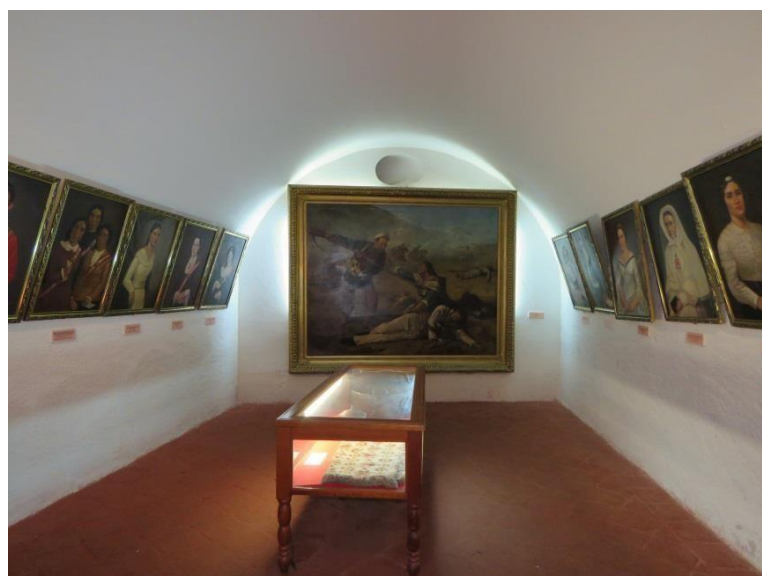


Imagen 65. Sala de homenaje a la mujer. Museo del Real Felipe.
Fotografía: Gabriela Paz Rojas.

Existen pocos comentarios acerca de este óleo. A inicios del XX, cuando el lienzo se encontraba bajo la custodia del Museo Nacional de Historia, el catálogo de dicha institución lo señala como “una de las escenas de cruel e inútil matanza con que coronaba

sus triunfos el ejército invasor.” (Gutiérrez, 1916, p. 8). Gutiérrez de Quintanilla, autor del catálogo, en sus memorias opina que tanto *La respuesta de Bolognesi*⁶³ y *El repase*

se imponían a la contemplación [...]; ambas eran siempre el atractivo de numerosos espectadores conmovidos; ambas pulsaban las fibras del sentimiento nacional. Eran aquí dos grandes e históricas lecciones, públicamente dictadas, que estimulando poderosamente el amor patrio fomentaban la preparación de nuestras generaciones venideras, para reintegrar el suelo peruano, i arrancar a la victoria, las reivindicaciones del derecho. (Gutiérrez, 1916, p. 68).

Por la razón citada, en 1921 Quintanilla eleva al gobernador Augusto B. Leguía la siguiente petición,

convencido de que el sentimiento patrio se relaja y languidece si se descuidan los estímulos que lo exaltan, solicito del notorio patriotismo de V.E. que con el reputado artista don Daniel Hernández, se contraten [...] cuadros al óleo, destinados a incrementar la Pinacoteca de este Museo. (Gutiérrez, 1921, s.p.).

Sin embargo, cuando recibe *La capitulación de Ayacucho*, queda poco satisfecho debido a la gran diferencia con *El repase*.

Hace un año, más o menos, hubo ocasión para que S. E. el Presidente de la República me manifestara que cumplido su patriótico ofrecimiento, el señor Hernández habíale comunicado la manera como representaría en el lienzo “La Batalla de Ayacucho”: Vencedores y vencidos congregados firmarían la capitulación que la victoria impuso al enemigo.

[...] En este Museo, cuyas obras plásticas han de ser enseñanza dirigida principal y preferentemente al sentimiento popular, la emoción ha de corresponder al hecho evocado, y es el éxito. Sólo la composición dramática traduce en el arte del drama realizado en la historia. [...] Hasta hoy no pareció posible que una *capitulación* tratada entre militares transformados en pacíficos curalistas, equivalga a una batalla que es acción fiada, no a la dialéctica, sino al fuego de los corazones y al poder de las armas.

[...] Es absolutamente preciso que ante ellas [las obras] las escenas revivan con el colorido de la realidad, que la imagen reproducida cause una fascinación cinematográfica. Se explica así el enardecimiento que el pueblo peruano experimentaba contemplando aquí *el Repase* que el ejército chileno hizo a niños y mujeres, cuando por agotamiento de nuestras municiones, el Destino adverso apagó los fuegos de nuestras filas. Retirado ese cuadro al incógnito paraje de su propietario no quedan aquí otros espectáculos emocionantes [...]. (Gutiérrez de Quintanilla, 1921, s.p.).

Mediante estas misivas publicadas en *La Crónica* denotamos la importancia de *El repase* para la segunda década del siglo XX.

⁶³ La obra también permaneció en custodia del Museo de Historia Nacional a inicios del siglo XX.

Varias décadas después se retoma el interés acerca de este cuadro, Nanda Leonardini (2014) explica la importancia de las rabonas durante la guerra, para lo cual analiza *El repase*. En su artículo refiere que ...

[...] además de ser un documento histórico visual y una denuncia de las atrocidades de la guerra, enaltece la labor de las rabonas que, con aparentes tareas menores –espías, enfermeras, cocineras, lavanderas, cargadoras y esposas- en silencio absoluto, sin interés de recompensas, jamás desfallecen ante la adversidad. (pp. 181-182)

Un año después, Natalia Maljuf (2015) al hacer un recuento de lo que fue el arte republicano, menciona que *El repase*...

Evoca un aspecto épico de la batalla de Huamachuco, durante la campaña de resistencia de La Breña, liderada por Andrés Avelino Cáceres contra las tropas chilenas de ocupación. Fue precisamente bajo la presidencia de Cáceres, en 1888, cuando Muñiz concibió esta obra que, en cierto modo, inicia la iconografía conmemorativa de la Guerra del Pacífico. (p. 47)

Si bien no se conservan, físicamente, obras que plasmen escenas de la Guerra con Chile anteriores a *El repase*, hemos encontrado telas documentadas: *Batalla de Huamachuco* y *Batalla de Tarapacá*, realizadas por José Effio, en 1887, que presentó en la Exposición del Centro Artístico. Bajo la presencia del presidente Andrés Avelino Cáceres se otorgaron las medallas a los artistas, recibiendo José Effio, medalla de cobre por sus trabajos. (Centro Artístico, 1887, pp. 2-3).

Es probable que, un año antes de realizar *El repase*, Muñiz incentivara en su joven alumno Effio, el interés por temas nacionales contemporáneos, pues, tal vez para ese año, ya se encontraba trabajando en su óleo. Esto nos lleva a concluir que la obra de Muñiz no fue la primera con referencia contemporánea a la guerra con Chile, pero sí la más conocida a inicios del siglo XX tras ser expuesta en el Museo de Historia Nacional.

Entre otros trabajos que tratan este tema, contemporáneos o posteriores a este, debido a que no cuentan con la fecha elaboración, se encuentran *Combate naval de Angamos* de Luis Boudat, *Combate de Angamos* de Teófilo Castillo, *Mariano de los Santos arrebató la bandera chilena al Sargento Montoya* (1892) de Luis Ugarte, *La respuesta* (1894), *El último cartucho* (1899) y *Alfonso Ugarte* (ca. 1922) de Juan Lepiani y *Saqueo de Chile* de José Effio (Imagen 66). El único que trata su obra de manera similar a *El repase* de Muñiz, es José Effio quien presenta en el *Saqueo de Chile* una escena de interior, en la cual el ejército chileno ingresa a saquear una vivienda, los anónimos actores peruanos yacen inertes ante el salvajismo del enemigo.



Imagen 66. Jose Effio, *Saqueo de Chile*. Óleo sobre madera. 11.5 cm x 16.5 cm. Facebook Vernisagge Jose Bustamante

Entre los artistas que copian *El repase* se encuentran David E. Mons (1911), cuya obra se reprodujo como portada de la revista *Hogar. Ilustración semanal peruana*; N. Calle (2006) con un óleo localizado en la Oficina de Impresiones y Publicaciones de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y Etna Velarde (Imagen 63), quien altera la escena al colocar un cuchillo en la mano de la rabona dándole una cualidad más aguerrida; otras modificaciones las hace al variar el fondo, alterar las dimensiones del cuadro y el formato convertirlo en vertical.



Imagen 67. Etna Velarde. El repase. Fuente:
<http://grancomboclub.com/2012/04/el-peru-y-su-historica-confusion-entre-politica-interior-y-politica-exterior.html>

Artistas como el peruano Marcel Velaochaga (2011) y Susana Torres Márques (1995) y el ilustrador Alexander Newell (2015) (Imagen 64), han empleado la tela como inspiración, para realizar covers. En el último caso Newell cambio al soldado chileno por el personaje Condorito, que vestido como el soldado empuña la bayoneta calada, generando una versión pop del lienzo.

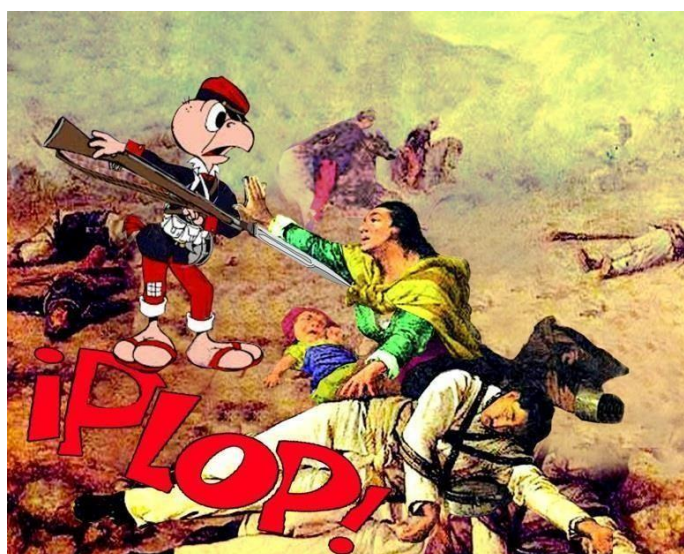


Imagen 68. Alexander Newell. Repase. Recuperado de:
<http://munay-pop-art.blogspot.com/2015/07/el-repase.html>

El óleo también se empleó para ilustraciones de textos escolares, académicos como *Ni amar ni odiar con firmeza. Cultura y emociones en el Perú posbélico (1885-1925)* (2019) ⁶⁴ y fue reproducido en la lámina Navarrete (N° 642).

De este modo consideramos que *El repase* expone un episodio de la Guerra con Chile a modo de denuncia, lo que generó un mayor impacto que otras obras durante el siglo XIX e inicios del XX. Su importancia recae en el mensaje del cuadro, que buscó perennizar el sacrificio de soldados, mujeres y niños peruanos anónimos durante la guerra, y en la repercusión que trae consigo: alumnos de Muñiz como José Effio, Juan Lepiani y Luis Ugarte también desarrollaron lienzos bajo la misma temática; se han realizado copias del lienzo a lo largo del tiempo hasta la actualidad; y, ha servido de inspiración para nuevos trabajos gracias a su difusión por medio de material educativo y textos especializados de historia. Actualmente la obra es un símbolo de la nación peruana.

⁶⁴ Publicación del Fondo Editorial de la Universidad Católica.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación hemos llegado a las siguientes conclusiones:

1. La presencia de artistas españoles –pintores, escultores y arquitectos– radicados en Lima durante el virreinato fue permanente; esta se deja sentir a partir del siglo XVI con trece y en el XVII con 19. Sin embargo, en el XVIII disminuye a seis. El citado flujo de dichos artistas durante la centuria decimonónica llegó a cinco y solo se produjo a partir de la segunda mitad del siglo; ellos destacaron en la disciplina de pintura (dos), escultura (dos) y fotografía (uno), esta última recién nacida en 1839.
2. Una vez establecida la República, en la segunda mitad del siglo XIX la colonia española fundó instituciones para reforzar sus vínculos. Entre estas, la Sociedad de Beneficencia Española (1857) fue la más importante porque en algunas oportunidades defendió los intereses de sus compatriotas, debido a la falta de un representante oficial por parte de la monarquía. Otras instituciones fueron el Casino Español (1888), lugar de reunión social y la Cámara Oficial Española de Comercio (1887) para asuntos de carácter económicos. Dichas instituciones reforzaron los vínculos entre los españoles radicados en el Perú en tanto, en la medida de sus posibilidades, velaban por los intereses de sus asociados. Una de las personas activas dentro de la Sociedad de Beneficencia Española y el Casino Español fue el pintor Ramón Muñiz y Cano, motivo principal de esta investigación.
3. Ramón Muñiz y Cano, natural de Madrid, tratado en esta investigación desde el aspecto pictórico, radicado en Lima a partir de 1860, aproximadamente, trabajó el dibujo a lápiz en estudios guardados en su álbum de apuntes, así como la pintura en la técnica del óleo. Como parte de su quehacer cultivó el retrato, la pintura histórica, social, alegórica y la naturaleza muerta.
4. En investigaciones anteriores a la presente, por error, a Ramón Muñiz se le ha atribuido un importante rol dentro de la fotografía. A lo largo de este estudio hemos descubierto que en esta disciplina se encontraba su hermano Félix Muñiz y Cano, reconocido

fotógrafo, posteriormente se estableció en Guatemala para fundar su propio estudio al que denominó *El Siglo XX*. La posible tarea de Ramón Muñiz y Cano como fotógrafo, está abierta para investigaciones futuras.

5. La labor docente de Ramón Muñiz le permitió encauzar a varios artistas peruanos; entre ellos se encuentran Juan Lepiani, José Effio, Luis Ugarte, José Otero, Clotilde Porras de Osma, Emma Coda, Isaac Angulo y Arístides Vásquez. Los que han sido más investigados son Lepiani, Ugarte, Porras y Effio.
6. Dentro de la producción de Muñiz su álbum de dibujos guarda rostros, desnudos, paisajes, figuras religiosas, temas mitológicos y un apunte inspirado en *Madame Recamier* de Jacques Louis David, así como alusiones a obras de grandes maestros que el artista posiblemente emplearía en futuras obras. Estos estudios permiten reconocer la buena factura, así como algunas falencias del artista.
7. El género pictórico que Ramón Muñiz más desarrollo fue el retrato. El pintor plasma retratos de grandes personalidades sobre la base de fotografías de estudios como el de Eugenio Courret, acorde a las demandas de la época y priorizando el detalle facial del personaje. De los cinco lienzos analizados en esta tesis, en los retratos de la señora Adelinda Concha, de Miguel Grau Seminario, Francisco García Calderón y Juan Antonio Ribeyro Estada, el manejo del espacio referido a los fondos hace que las imágenes pierdan calidad y volumen. Asimismo, existen estereotipos en el amueblado y su disposición. Por otro lado el equilibrio lo logró a través de líneas compositivas marcadas por los cuerpos y los muebles, elementos que revelan su formación académica.
8. El interés de Muñiz por aspectos de la cotidianidad peruana lo orientaron a la pintura social en la obra titulada *Una escena de lo que ocurre en Malambo* donde se detiene en el populoso barrio de Malambo en el Rímac, espacio en el cual vivían negros libertos. Asimismo, destaca otro óleo social: *No hay pago para viudas*, en el cual denuncia la degradante situación económica de viudas y pensionistas. Esta sensibilidad, probablemente, la desarrolló cuando ocupó el cargo de Hospitalario que tuvo dentro de la logia masónica Orden y Reforma; recuérdese que las logias masónicas entre otras cosas

tienen un profundo compromiso con la labor social. Los mencionados óleos fueron exhibidos en almacenes de compatriotas españoles como el de Francisco Montori.

9. Muñiz trabajó dos alegorías: *La Paz* y *El Triunfo de la Democracia*; mientras la primera está referida al fin de la Guerra con Chile, la segunda, aborda la democracia a la cual simboliza con la presencia del presidente Nicolás de Piérola y del político Augusto Durand. Si bien ambos lienzos evidencian su interés por la situación política del país, el segundo manifiesta un apoyo soterrado al Califa quien acababa de vencer a Cáceres en la guerra civil (1895).
10. La pintura de historia, en sus conocidos cuadros *La muerte de Pizarro* y *El repase*, fue el género que captó con creces el interés de la crítica y el público. Estas dos obras han sido las más reproducidas a través de las láminas Huascarán y Navarrete, así como en libros sobre historia, desgraciadamente carente del crédito acerca de la autoría.
11. *La muerte de Pizarro* (1885) es la primera obra sobre este tema realizada en Perú y América, si bien es cierto que este asunto había sido tratado en España con Manuel Ramírez Ibañez en 1877. Muñiz trabajó sobre la base de grabados difundidos en la revista *La Ilustración española y americana*; tanto la composición como el espacio escénico tuvieron como fuente de inspiración *Las meninas* de Diego Velásquez. El mencionado óleo puede encerrar múltiples interpretaciones más allá de mostrar a Pizarro herido, al borde de la muerte. Consideramos que establece un contrapunto sutil entre las artes académicas y las artísticas del Perú antiguo al contraponer en el segundo plano un lienzo alegórico a las artes mayores (como se les llamaba en esa época a la pintura, escultura y arquitectura) frente a ceramios escultóricos probablemente moche, de prisionero de guerra. Los mencionados guerreros moche son, asimismo, una fina alegoría del indio conquistado que contempla el fin del conquistador del Perú.
12. *El repase*, titulado también *Un episodio de la batalla de Huamachuco* (1888), es un importante cuadro de carácter bélico que recrea una escena de la última batalla de la Guerra con Chile, el 10 de julio de 1883, que marcó la derrota peruana. La obra muestra

el interés del artista por soldados y rabonas anónimas, jamás representados como protagonistas en una obra de gran magnitud en Perú y América Latina. Si bien la composición, equilibrada y académica resalta a cuatro personajes –tres peruanos y un chileno–, centra el juego de líneas en la rabona, para generar en ella el protagonismo. Asimismo, resalta el importante rol femenino en las batallas, argumento no tratado con antelación en la pintura peruana.

13. Del total de obras de Muñiz, mencionadas en esta investigación, solo seis se hayan en museos a disposición del público: Museo Fortaleza Real Felipe: *El repase*; Museo de Arte de Lima: *La muerte de Pizarro*; Museo Naval: *Retrato de Miguel Grau*; Museo de Arte de San Marcos: *Retrato de Francisco García Calderón y Juan Antonio Ribeyro*.
14. Ramón Muñiz es un importante pintor dentro del arte peruano de fines del siglo XIX e inicios del XX. Si bien podemos reconocer algunas carencias en su técnica artística, su labor docente y su producción pictórica nos llevan a considerarlo como uno de los extranjeros que contribuyó a la formación artística de jóvenes peruanos, así como al desarrollo de la pintura histórica con óleos que dan a conocer momentos coyunturales de una forma teatral y desgarradora.

ARTISTAS ESPAÑOLES EN LIMA

Del siglo XVI al XIX

SIGLO XVI	
NOMBRE	DISCIPLINA
Alonso Beltrán	Arquitecto
Francisco Becerra	Arquitecto
Juan Martínez de Arrona	Arquitecto y escultor
Cristóbal de Ojeda	Escultor
Francisco Rodríguez	Escultor
Diego Sánchez Merodio	Escultor
Melchor de Sanabria	Pintor
Luis Natera	Pintor
Diego de Ocaña	Pintor
Juan de Illescas “El Viejo”	Pintor
Andrés de Illescas Luque	Pintor
Cristóbal de Ortega	Pintor, escultor y dorador
Miguel Ruiz de Ramales	Pintor y escultor
SIGLO XVII	
NOMBRE	DISCIPLINA
Martín de Oviedo	Escultor
Martín Alonso de Mesa	Escultor
Juan Yañez	Escultor
Luis Ortiz de Vargas	Escultor
Ascencio de Salas	Escultor
Luis de Espíndola	Escultor
Luis Montes May	Escultor
Francisco García	Escultor
Pedro de Noguera	Escultor
Gaspar de la Cueva	Escultor
Pedro Muñoz de Alvarado	Escultor
Leonardo Rodríguez Jaramillo	Pintor
Francisco Serrano	Pintor
Bartolomé Luys	Pintor
Gregorio de la Rocca	Pintor
Agustín Sojo	Pintor
Martín de Murúa	Pintor
Diego de Torres	Pintor
Juan de Uceda	Pintor

SIGLO XVIII	
NOMBRE	DISCIPLINA
Matías Maestro	Arquitecto
Pablo del Villar	Pintor
Francisco Clapera	Pintor
Miquel de Arancibia	Pintor
José del Pozo	Pintor
Francisco Martínez y Urreta	Pintor y escultor
SIGLO XIX	
NOMBRE	DISCIPLINA
Pedro Roselló i Roig	Escultor
Lorenzo Roselló i Roselló	Escultor
Félix Muñiz y Cano	Fotógrafo
Ramón Muñiz y Cano	Pintor
Julián Oñate y Juárez	Pintor

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros

- Alayza y Paz-Soldán, L. (1947). *Historia y romance del viejo Miraflores*. Lima: Cultura Antartica.
- Barriga, M. (2004). *Influencia de la Ilustración borbónica en el arte limeño: siglo XVIII*. Lima: Fondo editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Barriga, M. (2008). Imágenes de Lima, testimonios de la presencia cultural española en el virreinato del Perú en el siglo XVIII. En Barrera. T. (ed.). *Herencia cultural de España en América: siglo XVII y XVIII*. Madrid-Frankfurt: Universidad de Navarra/Iberoamericana-Vervuert.
- Basadre, J. (1962). *Historia de la República del Perú*. Lima: Historia.
- Bernales, J. (1898). La pintura en Lima durante el Virreinato. En *Pintura en el Virreinato del Perú* (pp.31-107). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Bromley, J. (2005). *Las viejas calles de Lima*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Bonfiglio, G. (1994). *Los italianos en la sociedad peruana. Una visión histórica*. Lima: SAYWA S.R.L.
- Cáceres, E. (1923). *España en el Perú*. Lima: Casa Editora La Opinión Nacional.
- Campos y Fernández, F. (s/f). *El monje Jerónimo Fray Diego de Ocaña y la crónica de su viaje por el Virreinato del Perú (1599-1606)*. España: Estudios Superiores del Escorial.
- Cayo, P. (2004). La guerra con Chile (II). En: *Enciclopedia temática del Perú* (Vol. III) (pp. 66-94). Lima: El comercio.
- Cusman, T. (Ed.) (1984). *Cáceres: Conductor nacional*. Lima: Comisión Permanente de Historia del Ejército del Perú (CPHEP).
- De la Barra, F. (1957). *Monografía histórica del Real Felipe del Callao y Guía del Museo Histórico – Militar*. Lima: Centro de estudios Histórico-militares del Perú.
- De Zárate, A. (1572) *Historia del descubrimiento y conquista de las provincias del Peru y de los successos que en ella ha auido desde que se conquist hasta que el Licenciado de la Gasca Obispo de Sigüenza boluio a estos reynos*. Sevilla.
- Del Busto, J. (2001). *Pizarro*. Lima: PetroPerú.

- (2005). *Enciclopedia historia del Perú. Tomo III, Conquista y virreinato*. Lima: El comercio.
- Elvira, M. (2008). *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex.
- Estabridis, R. (2002). El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder. En Mujica, R. (Ed) (2002). *El barroco peruano*. (Vol I-II) Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 135- . Tomo II.
- Esteva-Grillet, R. (2000). *Julián Oñate y Juárez (1843-1990 ca) Un pintor de ultramar, en el arte latinoamericano del siglo XIX*. Caracas: Talleres de Campos A. Gráficas, C.A.
- Fernández, C. & Greve, P. (2006). Uniformes de la Guerra del Pacífico, 1879-1884. Santiago de Chile: Ejército de Chile.
- Francastel, G. & Francastel, P. (1995). *El retrato*. Madrid: Cátedra.
- Freixa, M. & Reyero, C. (1995). *Pintura y escultura en España 1800-1910*. Madrid: Cátedra.
- Fuentes, F. (1872). *Catálogo de la Exposición Nacional de 1872*. Lima: Imprenta del estado.
- Gisbert, T. (2002). La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú. En Mujica, R. (Ed) (2002). *El barroco peruano*. (Vol I-II) Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 99-140. Tomo I.
- Gómara, F. (1922) *Historia general de las indias*. Madrid: Calpe
- Granada, D. (1890). *Vocabulario Rioplatense Razonado*. Montevideo: Imprenta Rural.
- Guía de la exposición industrial de Lima 28 de julio de 1869, con detalles interesantes, pormenores curiosos, Lista alfabética de los exponentes etc.* (1869). Lima: El Comercio.
- Gutiérrez de Quintanilla, E. (1916). *Catálogo de las secciones Colonia i República i de la Galería Nacional de pinturas del Museo de Historia Nacional*. Lima: Imp. Ramos.
- (1921). *Memoria del director del Museo de Historia Nacional. Esfuerzos y Resistencias. 1912-1921*. (Vols I-II). Lima. Taller tipográfico del Museo.
- Guzmán, L. (1986). Juan de Illescas. En Milla Batres, C. (Ed.) (1986). *Diccionario histórico y biográfico del Perú, siglos XV-XX*. (Vols I-IX). Lima: Milla Batres, pp. 62-63. Tomo X
- Harth-Terré, E. (1986). Melchor de Sanabria. En Milla Batres, C. (Ed.) (1986). *Diccionario histórico y biográfico del Perú, siglos XV-XX*. (Vols I-IX). Lima: Milla Batres, p. 208. Tomo X
- Kusunoki, R. & Wuffarden, L. (Eds.) (2014). *Arte Moderno: colección Museo de Arte de Lima*. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima, Sura.

- Lauer, M. (2010). *Bodegón de bodegones. Comida y artes visuales en el Perú*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.
- Lavarello, G. (2009). *Artistas plásticos en el Perú: siglos XVI, XVII, XVIII, XIX, XX*. Lima: Pacasmayo.
- Lécharny, L. (1998). *L'art pompier*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Leonardini, N. (2014). Las mujeres en la pintura de la independencia: rabonas, soldaderas, tropeñas, troperas, gulas, juanas, cantineras o mambisas. En Guardia, S. (Ed. y Comp.), *Primer Congreso Internacional. Las mujeres en los procesos de Independencia de América Latina*. (pp. 227-235). Lima: Impresión Gráfica Biblos.
- Leonardini, N. (2015). *Escultura en el Perú Republicano*. Lima. [Inédito].
- Macera, P. (1997). El Tiempo del Obispo Martínez Compañón. En Macera, P., Jiménez, A. & Franke, I. (Ed.), *Trujillo del Perú. Baltazar Jaime Martínez Compañón. Acuares. Siglo XVIII*. (pp. 13-80) Lima: Ausonia S.A.
- Majluf, N. (Ed.) (2011). *Luis Montero. Los funerales de Atahualpa*. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima, Sura.
- Majluf, N. (Ed.) (2015). *Arte Republicano: colección Museo de Arte de Lima*. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima, Sura.
- Majluf, N., Schwarz, H. & Wuffarden, L. (2001). *Documentos para la historia de la fotografía peruana: El primer siglo de la fotografía: Perú 1842-1942..* Lima: Fundación Telefónica, Museo de Arte de Lima.
- Martinez, A. (2006). *A pesar del gobierno: españoles en el Perú, 1879-1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Márquez, R. (2011). *La migración española a América (1765-1824)*. España: Ediciones CONSULCOM.
- Middendorf, E. (1973). *Perú. Observaciones y estudios del país y sus habitantes durante una permanencia de 25 años* (2 vols). Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Ossorio, M. (1883-1884). *Galería Biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Moreno y Rojas.
- Pachas, S. (2004). Algunos alcances sobre Adelinda Concha. En Anónimo, *Doña Adelinda Concha de Concha con D. Teodoro Mannequin, sobre personería por causa de filiación legítima*. (pp. 13-33). Lima: UNMSM- Seminario de Historia Rural Andina.
- (2005). Artistas plásticos peruanos en los diccionarios biográficos del Perú (1874-1948). En L. Ugarte, *Nuestros Artistas* (pp. 5-14). Lima: UNMSM-Seminario de Historia Rural Andina.

- (2006). *Los concursos de arte concha (1890-1917)*. Lima: UNMSM-Seminario de Historia Rural Andina.
- (2007). *Luis Ugarte y la Sociedad de Bellas Artes del Perú*. Lima: UNMSM-Seminario de Historia Rural Andina.
- (2008). *Las artistas plásticas de Lima (1891-1918)*. Lima: UNMSM- Seminario de Historia Rural Andina.
- Pacheco, J. (2016). *Parque de la Exposición. El Jardín de Lima*. Munilibro n°5. Lima: Municipalidad de Lima.
- Panfichi, A. (2000). Africanía, Barrios Populares y Cultura Criolla a Inicios del siglo XX. En L. Delgado, J. Mariéteguie, et al., *Lo africano en la cultura criolla*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Pease, F. (2005). Estudio preliminar. En Cieza de León, P., *Crónica del Perú. El Señorío de los incas*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Prescott, G. (1851). *Historia de la conquista del Perú con observaciones preliminares sobre la civilización de los incas*. Madrid: Biblioteca ilustrada de Gaspar y Roig.
- Prince, C. (Ed.) (1890). *Lima antigua. Tipos de Antaño*. Lima: Imprenta del Universo.
- (1890). *Lima antigua. La limeña y más tipos de Antaño con numerosas viñetas*. Serie 3ª. Lima: Imprenta del Universo.
- Schenone, H. (1992). *Iconografía de arte colonial*. vol. II. Argentina: Ventura Publisher.
- Stastny, F. (1990) Un muralista sevillano en Lima. En V. Rose, S. & Estenssoro, J. (2013). *Estudios de arte colonial Vol I*. Lima: Museo de Arte de Lima; Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Tauro del Pino, A. (2001). *Enciclopedia Ilustrada del Perú: Síntesis del conocimiento integral del Perú, desde sus orígenes hasta la actualidad*. Lima: PEISA.
- Tello, G. (1997). *Pinturas y Pintores del Perú*. Lima: Ediciones Pro-arte.
- Tejada, L. (2004). Malambo. En Panfichi, A. & Portocarrero, F. (Ed.), *Mundos interiores: Lima 1850-1950* (pp. 145-160). Lima: Universidad del Pacífico.
- Ugarte, L. (2005). *Nuestros Artistas*. Estudio introductorio y notas de Sofía Pachas Maceda. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Seminario de Historia Rural Andina.
- Urrutia, J. (2015). *Informes de los cónsules franceses en Lima, 1842-1877*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Valenzuela, R. (1885). *La batalla de Huamachuco*. Santiago: Imprenta Gutenberg.
- Vargas, R. (1968). *Ensayo. De un diccionario de artífices coloniales de la América meridional*. Burgos: Aldecoa.

- Villegas, F. (2016). *Vínculos artísticos entre España y el Perú (1892-1929): elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Wuffarden, L. (1986a). Alonso Beltrán. En Milla Batres, C. (Ed.) (1986). *Diccionario histórico y biográfico del Perú, siglos XV-XX*. (Vols I-IX). Lima: Milla Batres, p. 33. Tomo X
- (1986b). Francisco Becerra. En Milla Batres, C. (Ed.) (1986). *Diccionario histórico y biográfico del Perú, siglos XV-XX*. (Vols I-IX). Lima: Milla Batres, p. 12. Tomo X.
- (1986c). Francisco Clapera. En Milla Batres, C. (Ed.) (1986). *Diccionario histórico y biográfico del Perú, siglos XV-XX*. (Vols I-IX). Lima: Milla Batres, p. 119. Tomo X.
- (1986d). Diego de Mora. En Milla Batres, C. (Ed.) (1986). *Diccionario histórico y biográfico del Perú, siglos XV-XX*. (Vols I-IX). Lima: Milla Batres, p. 188. Tomo X.
- (1986e). Martín de Oviedo. En Milla Batres, C. (Ed.) (1986). *Diccionario histórico y biográfico del Perú, siglos XV-XX*. (Vols I-IX). Lima: Milla Batres, p. 208. Tomo X.
- (1986f). Francisco García. En Milla Batres, C. (Ed.) (1986). *Diccionario histórico y biográfico del Perú, siglos XV-XX*. (Vols I-IX). Lima: Milla Batres, p. 133. Tomo X.
- (1986g). Luis Ortiz de Vargas. En Milla Batres, C. (Ed.) (1986). *Diccionario histórico y biográfico del Perú, siglos XV-XX*. (Vols I-IX). Lima: Milla Batres, p. 3. Tomo X.
- (2006). Avatares del bello ideal. Modernismo clasicista verusu tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825. En R. Mujica (Ed.), *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la República Peruana* (pp. 113-160). Lima: Banco de Crédito del Perú.

Publicaciones periódicas

- Ávarez-Calderón, A. (2007). La crónica de Fray Martín de Murúa: mentiras y legados de un mercedario vasco en los Andes. *Revista Andina* N° 45, pp. 159 – 186.
- Arte pictórica (7 de enero de 1895). *El Comercio*, Lima, p. 1.
- Arte pictórica (24 de enero de 1895). *El Comercio*, edición de la tarde, Lima, p. 2.
- Aviso. El triunfo de la democracia (29 de enero de 1896). *El Comercio*, edición de la tarde, Lima, p. 1.

- Bonfiglio, G. (31 de marzo de 1986). Introducción al estudio de la inmigración europea en el Perú. *Apuntes. Revista de Ciencias Sociales* N° 18 – 1986, pp. 93-127.
- Cáceres, A. (24 de setiembre de 1902) La primera síntesis de la Campaña de La Breña, escrita por Andrés Avelino Cáceres. *Cáceres* N° 5 – 2014, pp. 7-16.
- Castillo, T. (1915). Interiores Limeños. XVIII. Casa del Dr. D. Felipe de Osma y Pardo. *Variedades* N° 405, 3 de diciembre, pp. 2920-2924.
- Castillo, T. (1916). Interiores Limeños. XX. Casa del doctor Luis Varela y Orbegoso. *Variedades* N° 421, 25 de marzo, pp. 391-394.
- Castillo, T. (1917b). Interiores limeños. Casa del general Andrés Avelino Cáceres. *La Prensa*, edición de la mañana, 17 de junio, p. 1.
- Centro artístico (2 de agosto de 1887). *El Comercio*, Lima, pp. 2-3.
- Crónica. Cuadro (1 de abril de 1895). *El Comercio*, edición de la tarde, Lima, p. 2.
- Crónica. Otro cuadro (1 de abril de 1895). *El Comercio*, edición de la tarde, Lima, p. 2.
- Defunciones. Casino Español (4 de mayo de 1909). *El Comercio*, edición de la tarde, Lima, p. 2.
- Defunciones. Sociedad Española de Beneficencia (4 de mayo de 1909). *El Comercio*, edición de la tarde, Lima, p. 2.
- El asesinato de Pizarro (s.f.). Primera mitad del siglo XX.
- Gouzien, A. (1875) Exposición de Bellas Artes de 1875. *La ilustración española y americana* N° XX, 20 de mayo, pp. 347-349.
- Gutiérrez de Quintanilla, E. (28 de julio de 1921). Viendo venir la fiesta centenaria. *La Crónica*, número centenario, Lima, s.p.
- Halcón, F. (2002). El pintor Juan de Uceda: sus relaciones artísticas con Sevilla y Lima. *Laboratorio de Arte* N°. 15, pp. 373-381.
- Kusunoki, R. (2006). Matías Maestro, José del Pozo y el arte en Lima a inicios del siglo XIX. *Fronteras de la Historia*, N° 11, pp. 183-209.
- La Señorita Jenoveva Merino artista chilena, i el señor Muñiz, artista español. (1886). *El Taller Ilustrado* N° 51, setiembre, s.p.
- Larrañaga, F. (1896). Crónicas Artísticas Carlos Jiménez. *La Neblina*, s.n., 5 de mayo, pp. 34-35.
- Monteverde, R. (2017). Política internacional de la posguerra del Pacífico, remodelación urbana y proyectos escultóricos de Lima: El monumento público a Francisco Bolognesi y los Caídos en la Batalla de Arica (1905). *Historia* N°. 50, julio-diciembre, pp. 663-697.
- Muerte de un artista (5 de mayo de 1909). *El Comercio*, edición de la mañana, Lima, p. 2.

- Navarrete, B. (1997). El viaje del pintor Juan de Uceda a Lima. *Archivo Español de Arte* N° 279, pp. 331-332.
- Ramón Muñiz (23 de junio de 1892). *El Comercio*, Lima, p. 2.
- Ramón Muñiz (2 de julio de 1892). *El Comercio*, Lima, p. 2.
- Rebagliati, E. (1924). El asesinato de Pizarro. *Mundial* N°237, 28 de noviembre, s.p.
- Retrato (5 de enero de 1895). *El Comercio*, Lima, p. 2.
- Torres, J. & Villegas, F. (2017). Imágenes transgredidas. Retrato y fotografía en Lima: 1842-1920. *Illapa* N° 2, 17 de noviembre, pp. 39-56.

Publicaciones electrónicas

- B.B.A. (s.f). *López Piquer, Bernardo*. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/lopez-piquer-bernardo/c2ee5750-832b-4b8b-bd70-69eb7a9c8aae>
- Bustamante, Jorge. (2018). Vernisagge Jorge Bustamante. Saqueo de Chile. Recuperado de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1757204954367749&set=pb.100002347844810.-2207520000.1548203157.&type=3&theater>
- Calvo, F. (s.f.). *Meninas o la familia de Felipe IV, Las [Velázquez]*. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/meninas-o-la-familia-de-felipe-iv-las-velazquez/296ac38f-8bf6-439d-b13c-ed22de8c39de>
- Comité Internacional de la Cruz Roja. (s.f.). *Convenio de Ginebra del 22 de agosto de 1864 para el mejoramiento de la suerte de los militares heridos en los ejércitos en campaña*. Recuperado de: <https://www.icrc.org/es/doc/resources/documents/treaty/treaty-1864-geneva-convention-1.htm>
- De la Salle, J. (1875). *Les règles de la bienséance et de la civilité chrétienne*. París, C. Fouraut et fils. Recuperado de: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5454711s/f32.item.zoom>
- El Perú y su histórica confusión entre política interior y política exterior* (2012). Recuperado de: <http://grancomboclub.com/2012/04/el-peru-y-su-historica-confusion-entre-politica-interior-y-politica-exterior.html>
- Fernández, D. (s.f.). *La historia de las corridas de toros en el Perú*. Recuperado de: <https://dikeyfernandez.es.tl/H-d--La-historia-de-las-corridas-de-toros-en-el-Per%FA.htm>

- Gillingham, H. (2016). *South American Decorations and War Medals*. New York: Editorial Staff. Recuperado de: <http://numismatics.org/digitallibrary/ark:/53695/nnan116599>
- La ilustración española y americana* (1875). Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vml?id=0001087316&search=&lang=es>.
- La ilustración española y americana* (1880). Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vml?id=0001103996&search=&lang=es>
- Museo Larco. *Ficha Completa. Botella escultórica Moche*. Recuperado de: <http://www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=2031>
- Newel, A. (s.f.). *El repase*. Recuperado de: <http://munay-pop-art.blogspot.com/2015/07/el-repase.html>
- Pino, D. (2013). *Fotos Históricas: La calle Mantas, Alex Gardner, 1865*. Recuperado de: <http://www.limalaunica.pe/2013/09/fotos-historicas-la-calle-mantas-alex.html>
- Pinto-Bazurco, R. (2015). *Sanmarquinos: Heroicidad y patriotismo en defensa del Perú*. Recuperado de: <http://www.unmsm.edu.pe/noticias/ver/sanmarquinos-heroidad-y-patriotismo-en-defensa-del-peru#prettyPhoto>
- Poma de Ayala, G. (1615). *Nueva corónica y buen gobierno*. Recuperado de: <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/titlepage/es/image/?open=idp23904>
- ¿Quiénes fueron los primeros dueños de Lima?* (2017). Recuperado de: <https://larepublica.pe/sociedad/314192-quienes-fueron-los-primeros-duenos-de-lima>
- García, M. & Navarrete, E. (2016). Relación general de académicos. En Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Archivo y biblioteca (2016). *Relación general de académicos (1752-2015)*. Recuperado de: http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/academicos/relacion_general_de_academicos.pdf
- Rojas, M. & Imas, F. (2014). *Los fantasmas comerciales de Santiago*. Recuperado de <http://brugmannrestauradores.blogspot.com/2014/08/los-fantasmas-comerciales-de-santiago.html>
- Solano, G. (s.f). *Analizando nuestra historia*. Recuperado de: <https://logiparthenon.com/web/documentos/historia-parthenon-4.pdf>
- Vásquez, C. (2012). *Crímenes chilenos contra la humanidad en la Guerra del Salitre y la violación del artículo sexto de la Convención de Ginebra de 1864.- El repaso de heridos peruanos y bolivianos fue uno de los principales métodos del Genocidio chileno de 1879-1884*. Recuperado de: <https://cavb.blogspot.com/2010/10/el-repase-de-heridos-peruanos-los.html>

Tesis

- Chuquiray, J. (2015). La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII. El caso del grupo de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz de Alvarado (Tesis para optar al grado de licenciado en Arte). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Escobar, J. (2012). *Iconología e iconografía de la Inmaculada Concepción* (Tesis para optar al grado de magister en Historia). Universidad Nacional de Colombia.
- Holguín, A. (2019). *Los lienzos de San Diego de Alcalá de José María del Pozo y Téxada. El último pincel del barroco sevillano en el epílogo virreinal*. (Tesis para optar al grado de licenciatura en Arte). Universidad Nacional Mayor de San Marcos. [Inédito]
- Leonardini, N. (1998). *Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XX* (Tesis para optar al grado de doctor en Historia). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Marca, G. (2016). *Fotógrafos en la ciudad de La Paz 1840-1899* (Tesis para optar al grado de licenciatura en Historia). Universidad Mayor de San Andrés.
- Rojas, M. (2006). *Estudio de las percepciones de la obra de magdalena y aurora miramena en la pintura chilena del siglo XIX* (Tesis para optar al grado de licenciatura en Artes). Universidad de Chile.
- Saldaña, A. (2018). *La historia nacional en la pintura de Juan Lepiani* (Tesis para optar al grado de licenciatura en Arte). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Velásquez, D. (2013). *La reforma militar y el gobierno de Nicolás de Pierola. El Ejército moderno y la construcción del Estado peruano* (Tesis para optar al grado de magister en Historia). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Villegas, F. (2013). *Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929) : elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*. (Tesis para optar al grado de doctor en historia del arte). Universidad Complutense de Madrid.

Documentos

- “Angel Muñoz” (1856). Partida de nacimiento de Angel Maria Ramon Domingo Dolores Muñoz, 3 de agosto. El Sagrario, Arequipa.
- Cementerio general. Parte diario de inhumaciones, renovaciones de nichos y traslaciones de cadáveres en el cementerio general. (1909). Libro 2567. Archivo Histórico de la Beneficencia Pública de Lima (AHBPL).

“Felis Muniz y Cano y Matea Cataldo” (1877). Partida de matrimonio de D. Felis Muniz y Cano y Da. Matea Cataldo, 23 de agosto. Parroquia de San Sebastián, Archivo Arzobispal de Lima, Lima.

“Leonor Muñiz” (1875). Partida de nacimiento de Leonor Dolores Santos Muniz y Cano, 1 de noviembre. El Sagrario, Arequipa.

“Luis Muñis” (1878). Partida de nacimiento de Luis Ernesto Juan Francisco Munis y Cano, 30 de marzo. El Sagrario, Arequipa.

“María del Consuelo Muñiz” (1864). Partida de nacimiento de María del Consuelo Constanza Margarita Muñiz, 17 de febrero. El Sagrario, Arequipa.

“Muñiz Felix” (1894). Acta de defunción de Felix Muñiz y Cano, 6 de junio (Libro 12, acta n° 201). Registros civiles, Guatemala.

“Ramón Muñiz” (1909). Partida de defunción de Ramón Muñiz, 3 de mayo (Libro 1er Semestre, partida 38). Hospital Francés.

“Ramón Muñiz” (1909). Partida de defunción de Ramón Muñiz, 4 de mayo. Parroquia Sagrado Corazón de Jesús - Huérfanos, Archivo Parroquial.

Lepiani, J. (1900, agosto 30). Carta a Emilio Gutierrez de Quintanilla desde Roma. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

Otros formatos

Archivo Antonino Espinoza (s.f.). “El asesinato de Pizarro” [Recorte periodístico]. Museo de arte de Lima, Lima.

ÍNDICE DE IMÁGENES

	Pág.
Imagen 1. Julián Oñate y Juárez (1877). <i>Mariscal Andrés Avelino Cáceres</i> . Litografía. Fuente: Esteva-Grillet., 2000, p. 114	23
Imagen 2. <i>Retrato de caballero</i> . Tarjeta de gabinete, fotografía Félix Muñiz y Cano. Fuente: www.ebay.com	24
Imagen 3. <i>Reverso. Retrato de caballero</i> . Tarjeta de gabinete Fotografía Felix Muñiz y Cano. Fuente: www.ebay.com	24
Imagen 4. Colección Eugenio Courret (1992). Ramón Muñiz. Placa de vidrio, 13 x 18 cm. Fuente: Biblioteca Digital de la Biblioteca Nacional del Perú.	26
Imagen 5. Ramón Muñiz (s/f). Estudio del busto de Architas de Tarento. Papel gris azulado, 4.57 x 5.77 cm. Fuente: Catálogo Digital de Dibujos RABASF.	27
Imagen 6. Mandíl, espada y collarín con joya, vestimenta de Hospitalario. Fotografía: Gabriela Paz.	28
Imagen 7. Tapada. Fotografía Muñoz [sic] y Charton. Fuente: Colección virtual del Museo de Arte de Lima.	31
Imagen 8. Tumba de Ramón Muñiz, cuartel de Santa Ana. Fotografía: Gabriela Paz.	35
Imagen 9. Imagen 9. Ramón Muñiz. Retrato de dama. Cuaderno de dibujos, Museo de Arte de Lima. Fotografía: Gabriela Paz y Ricardo Saavedra	40
Imagen 10. Jacques-Louis David (1800). Madame Recamier. Museo del Louvre, París.	41
Imagen 11. Ramón Muñiz. Paisaje. Cuaderno de dibujos, Museo de Arte de Lima. Fotografía: Gabriela Paz y Ricardo Saavedra.	41
Imagen 12. Ramón Muñiz (1893). Paisaje (Detalle). Cuaderno de dibujos, Museo de Arte de Lima. Fotografía: Gabriela Paz y Ricardo Saavedra.	42
Imagen 13. Luis Montero (s.f.). Mercado de Piura bajo los algarrobos (Detalle). Óleo sobre lienzo, 130 x 80 cm. Colección Marita Sousa Moreyra. Fotografía: Gabriela Paz.	42

Imagen 14. Luis Montero (s.f.). Mercado de Piura bajo los algarrobos. Óleo sobre lienzo, 130 x 80 cm. Colección Marita Sousa Moreyra. Fotografía: Gabriela Paz.	43
Imagen 15. Imagen 15. Ramón Muñiz (1893). Rostro de Cristo. Cuaderno de dibujos, Museo de Arte de Lima. Fotografía: Gabriela Paz y Ricardo Saavedra.	44
Imagen 16. Ramón Muñiz (1885). La muerte de Pizarro (Detalle). Museo de Arte de Lima. Fotografía: Gabriela Paz.	44
Imagen 17. Ramón Muñiz. Desnudo. Cuaderno de dibujos, Museo de Arte de Lima. Fotografía: Gabriela Paz y Ricardo Saavedra.	45
Imagen 18. Ramón Muñiz. Venus. Cuaderno de dibujos, Museo de Arte de Lima. Fotografía: Gabriela Paz y Ricardo Saavedra.	45
Imagen 19. Ramón Muñiz. Mercurio y las artes. Cuaderno de dibujos, Museo de Arte de Lima. Fotografía: Gabriela Paz y Ricardo Saavedra.	46
Imagen 20. Cabecera en la portada de La Ilustración española y americana (Detalle). Fuente: http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001087316&search=&lang=es	46
Imagen 21. Cabecera en la portada de La Ilustración española y americana (1875). Fuente: http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001087316&search=&lang=es	47
Imagen 22. Ramón Muñiz. Niños. Cuaderno de dibujos, Museo de Arte de Lima. Fotografía: Gabriela Paz y Ricardo Saavedra.	48
Imagen 23. Ramón Muñiz. Escena de baile. Cuaderno de dibujos, Museo de Arte de Lima. Fotografía: Gabriela Paz y Ricardo Saavedra.	49
Imagen 24. Ramón Muñiz (atribuido), Retrato de Doña Adelinda Concha. Óleo sobre tela. Lima, circa 1891-1894. Fuente: Pachas, 2004, p. 7.	52
Imagen 25. Retrato fotográfico de Adelinda Concha. Fuente: Ilustración peruana. Recuperado de: Torres y Villegas, 2017, p. 45.	52
Imagen 26. Ramón Muñiz (1893) Retrato de Miguel Grau. Óleo sobre tela, 219 x 149 cm. Museo Naval del Perú. Fuente: Sistema Nacional de Registro de Bienes Culturales Muebles.	54
Imagen 27. Ramón Muñiz (1893) Retrato de Miguel Grau (Detalle). Óleo sobre tela. Museo Naval del Perú. Fotografía: Gabriela Paz Rojas.	55
Imagen 28. Cruz de Abtao (1866). Fuente: Gillingham, 2016, p. 68.	56

- Imagen 29. Eugene Courret. Miguel Grau Seminario. Placa de vidrio, 18 x 24 cm. Fuente: Biblioteca Digital de la Biblioteca Nacional del Perú. 57
- Imagen 30. Juan Anda. Miguel Grau Seminario. Fuente: Milla, 1986, p. 272. 57
- Imagen 31. Ramón Muñiz (1897). Retrato de Francisco García Calderón. Óleo sobre tela, 186,5 x 118,5 cm. Centro cultural de UNMSM. Fotografía: Gabriela Paz Rojas. 58
- Imagen 32. Eugene Courret. Francisco García Calderón Landa. Placa de vidrio, 13 x 18cm. Fuente: Biblioteca Digital de la Biblioteca Nacional del Perú. 59
- Imagen 33. Ramón Muñiz (1897). Retrato de Francisco García Calderón (Detalle). Óleo sobre tela. Centro cultural de UNMSM. Fotografía: Gabriela Paz Rojas 60
- Imagen 34. Ramón Muñiz (1907). Retrato de Juan Antonio Ribeyro Estada. Óleo sobre tela, 190 x 120,5 cm. Centro cultural de UNMSM. Fuente: <http://www.unmsm.edu.pe> 61
- Imagen 35. Ramón Muñiz (1907). Retrato de Julio Ramón Ribeyro (Detalle). Óleo sobre tela, Centro cultural de UNMSM. Fotografía: Gabriela Paz 61
- Imagen 36. Ramón Muñiz (s.f.). Retrato ecuestre de Andrés Avelino Cáceres. Óleo sobre tela. Fuente: Alayza y Paz-Soldán, L. (1947). Historia y romance del viejo Miraflores. 64
- Imagen 37. Picantera. Fuente: Prince (ed.), 1890, p. 10. 66
- Imagen 38. Ramón Muñiz (1893). Baile. Cuaderno de dibujos, Museo de Arte de Lima. Fotografía: Gabriela Paz y Ricardo Saavedra. 67
- Imagen 39. Imagen de anuncio de A. Montori y Cia. Grandes Almacenes. Recuperado de: Martínez, A. (2006). “A pesar del gobierno” 70
- Imagen 40. Felipe Guamán Poma de Ayala (1615), Conquista, A Don Francisco Pizarro le mato don Diego de Almagro el mestizo, capitán y conquistador, fue su padre Don Diego de Almagro el viejo. En Lima. Recuperado de: Det Kongelige Bibliotek (La Biblioteca Real en Copenhague) <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/412/es/image/?open=id2687945> 78
- Imagen 41. Asesinato de Pizarro (1851). Fuente: Prescott, G., 1851, p. 169. 79
- Imagen 42. Manuel Ramírez Ibañez, La muerte de Pizarro, 1877. Museo del Ejército de Madrid. 80

Imagen 43. Ramón Muñiz (1885) La muerte de Pizarro. Museo de Arte de Lima. Fuente: Mali en Línea. Colección virtual.	80
Imagen 44. Ramón Muñiz (1885). La muerte de Pizarro (Detalle). Museo de Arte de Lima. Fotografía: Gabriela Paz.	81
Imagen 45. Ramón Muñiz (1885). La muerte de Pizarro (Detalle). Museo de Arte de Lima. Fotografía: Gabriela Paz.	82
Imagen 46. Rossend Nobas (1871). El torero herido. Yeso, 74,3 x 129,3 x 61,7 cm. Fuente: Catálogo digital del Museo nacional de d'art de Catalunya.	83
Imagen 47. La Ilustración Española y Americana (1875), Progreso – moral en España – Muerte de un torero en Plaza – (Copia de una escultura de D. Rosendo Novas).	83
Imagen 48. Diego Velásquez (1656) Las meninas. Óleo sobre lienzo, 318 cm x 276 cm. Museo del Prado, Madrid.	84
Imagen 49. Ramón Muñiz (1885). La muerte de Pizarro (Detalle). Museo de Arte de Lima. Fotografía: Gabriela Paz.	86
Imagen 50. Portada: La Ilustración Española y Americana (1883).	87
Imagen 51. Cultura Moche. Botella escultórica con representación de prisionero. Cerámica, 1,86 cm x 1,66 cm x 1,29 cm. Museo Larco. Fuente: Catálogo online Museo Larco	88
Imagen 52. Don Miguel Garreta, Fuente: Cáceres, E. (1923). España en el Perú.	89
Imagen 53. Teófilo Castillo (1886) La primera revolución. Óleo sobre lienzo, 26 cm 39,5 cm. Palacio de gobierno. Fuente: Sistema Nacional de Registro de Bienes Culturales Muebles.	91
Imagen 54. Graciano Mendilaharsu (1886) El asesinato de Pizarro.	91
Imagen 55. Teófilo Castillo (1886) El asesinato de Pizarro. Óleo sobre tela. Fuente: Archivo fotográfico de Luis Ugarte.	92
Imagen 56. Maunoury y Courret Hnos. Soldado peruano y su rabona. Tomado de Autorretrato, Perú 1850-1900.	95
Imagen 57. Marcoy, P. (2001), El soldado y la rabona.	96
Imagen 58. Fierro, P. (1850-1860), El soldado y la rabona.	97

Imagen 59. Gerárdin, A (1882), Guerre du Pacifique. Portada, ilustración Le Mondé Illustré N° 1328.	98
Imagen 60. Muñiz, R. (1888), El repase o Último Episodio de la Batalla de Huamachuco.	99
Imagen 61. Muñiz, R. (1888), El repase o Último Episodio de la Batalla de Huamachuco. (detalle)	99
Imagen 62. Tipo de soldado chileno de infantería. Ilustración española, La Ilustración Española y Americana (1880).	101
Imagen 63. Salón principal del Club Revolver (1908) Recuperado de: https://www.facebook.com/limaantigua/posts/1637099209658545	104
Imagen 64. Sala Cáceres, 1957. De la Barra, F. Monografía histórica del Real Felipe del Callao y Guía del Museo Histórico – Militar	105
Imagen 65. Sala de homenaje a la mujer. Museo del Real Felipe. Fotografía: Gabriela Paz Rojas.	105
Imagen 66. Jose Effio, Saqueo de Chile. Óleo sobre madera. 11.5 cm x 16.5 cm. Facebook Vernisagge Jose Bustamante	108
Imagen 67. Etna Velarde. El repase. Fuente: http://grancomboclub.com/2012/04/el-peru-y-su-historica-confusion-entre-politica-interior-y-politica-exterior.html	109
Imagen 68. Alexander Newell. Repase. Recuperado de: http://munay-pop-art.blogspot.com/2015/07/el-repase.html	109